

# **MULHERES GUIONISTAS**

**Uma Definição Dinâmica da Linguagem no Feminino no Cinema Português**

**Ana Sofia Torres Pereira**

**Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação:  
Cinema e Televisão**

**(Versão corrigida após defesa pública)**

**Março, 2020**



## [DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O(A) candidato(a),

Américo Pereira

Lisboa, 18 de Setembro de 2019

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Paulo Filipe Monteiro

Lisboa, 18 de Setembro de 2019

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



*Aos meus pais.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro não só por acreditar na pertinência desta investigação desde o primeiro dia, mas pela orientação, leitura e revisão sempre atenta, cuidadosa e rigorosa com que premiou este projecto (mesmo durante as férias). Agradeço ainda a paciência e perseverança ao longo deste moroso processo de investigação em que, a despeito de vários motivos pessoais e profissionais, amiudadas vezes os capítulos tardavam a chegar. Obrigada pela amizade e pela força dada, mesmo nos momentos de maior dúvida e angústia.

À Professora Doutora Lúcia Nagib da Universidade de Reading que tão bem me acolheu em Inglaterra e que em muito engrandeceu o meu doutoramento, e especificamente o capítulo relativo ao estudo de caso de Margarida Cardoso, com todos os seus pertinentes comentários, correcções e sugestões.

A todos os professores da Universidade Nova de Lisboa que desde o início deste projecto contribuíram para que eu melhor conseguisse orientar-me pelos meandros da investigação, particularmente a Professora Doutora Maria Irene Aparício e o Professor Doutor João Mário Grilo.

Às cineastas (Solveig Nordlund e Margarida Cardoso) que se disponibilizaram a colaborar neste projecto e a partilhar comigo o seu trabalho e as suas palavras.

Ao Professor Rafael Marfil Carmona da Universidade de Granada que generosamente se disponibilizou a ler esta investigação.

À FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia) pelo apoio financeiro que foi conferido a esta investigação durante quatro anos e para a estadia em Inglaterra sem o qual toda esta jornada não teria sido possível.

À ANIM (Associação de Imagem em Movimento) e à Cinemateca pelo seu apoio e disponibilidade no curso desta investigação.

Ao ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual), particularmente na pessoa da Maria João Pocinho, pela disponibilização dos seus materiais e dados inestimáveis para este doutoramento.

Ao Professor Pedro Alves, colega na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa com quem partilhei diversas unidades curriculares ao longo deste percurso de

investigação e que sempre me apoiou, me deu ânimo e o espaço e tempo necessários para terminar este doutoramento. Espero que, em breve, possamos vir a colaborar novamente.

Aos restantes colegas da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa que, durante o meu período de docência nessa instituição, contribuíram para o desenvolvimento desta investigação, particularmente o grupo de “Narrativa de Criação e Audiovisual” (entretanto encerrado) do CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes) que atentamente ouviu diversas comunicações relativas à minha investigação, tecendo comentários e sugestões que só a engrandeceram.

Aos colegas do IPATIMUP (Instituto de Patologia e Imunologia Molecular da Universidade do Porto), Luís Carvalho, Nuno Marcos, Nuno Ribeiro e Paulo Gomes, que me lançaram o desafio de escrever a série “2 Minutos para mudar de vida” e que também sempre me incentivaram e deram ânimo no curso deste doutoramento. Se é certo que, por um lado, foi este um dos projectos que ditou o atraso no término desta investigação, também não nego o prazer que foi integrar esta equipa de talentosos criativos e ver a primeira série que escrevi estrear em horário nobre na RTP1 (Rádio e Televisão Portuguesa).

Ao Rodrigo Cruz por todo o apoio e paciência mas também por, num dos períodos mais difíceis e de maior angústia, ter conseguido resgatar a minha investigação das dificuldades técnicas que surgiram.

Aos meus amigos que me acompanharam nesta difícil e por vezes penosa jornada e que apesar de todos os momentos de angústia e de hesitação, sempre me deram o ânimo necessário para continuar: Ruth Ministro e o seu Dinis, Joana Deusdado, Vanessa Rodrigues, José António Cunha (com telefonemas semanais de incentivo), Joana Mesquita, Luís Macuaran, Cláudia Carvalho, Ana Almeida, Pedro Marques, Marcela Amaral (que ofereceu guarida a uma então desconhecida no seu quarto em Reading).

Por fim, mas não por último, à minha avó (possa ainda premiar-nos com o seu mau-feitio por muitos anos), aos meus tios, aos meus primos, ao meu irmão, à Joana Almeida, mas acima de tudo aos meus pais a quem dedico este doutoramento pelos valores e ensinamentos que me tornaram na pessoa que sou hoje e por me terem acompanhado sempre nesta longa caminhada.

A todos (mesmo aos que, por lapso, poderei não ter nomeado) o meu mais sincero e sentido obrigado.

# MULHERES GUIONISTAS

## Uma definição dinâmica da linguagem no feminino do cinema português

Ana Sofia Torres Pereira

### Resumo

“Como é que o papel da mulher como guionista em Portugal, a partir dos anos 20, tem influenciado a cultura cinematográfica actual?”, esta é a pergunta central base deste doutoramento e investigação. Pegando em temas ainda pouco explorados academicamente (guionismo, guionistas, mulheres guionistas e mulheres guionistas portuguesas) o que se pretende é trazer nova luz ao estudo dos guiões e da sua linguagem, sua importância para o mundo do cinema e realidades interpretativas que cria, mas mediante um novo enfoque: o da importância do género na escrita de guiões.

Na era do cinema mudo e do início dos *talkies*, o número de mulheres guionistas a trabalhar no cinema norte-americano ultrapassava o número de homens num rácio de dez para um. No entanto, cerca de 1929, este número decresceu súbita e drasticamente. Ainda que em 1940 as mulheres tenham conseguido recuperar terreno na área do guionismo, sendo esta década reconhecida também como uma das épocas áureas das mulheres guionistas, a partir de 1950 assistiu-se a um novo decréscimo na representação da mulher na escrita de guiões nunca se voltando a recuperar o número existente nos primórdios do cinema. Actualmente, a Writers Guild of America West revela que apenas 17% dos guionistas de longas-metragens nos Estados Unidos são mulheres. Pese embora alguma investigação tenha sido realizada nos últimos anos no que diz respeito a mulheres guionistas (particularmente nos Estados Unidos), a grande maioria desta tende a focar-se nos reduzidos números e percentagens encontrados associando-os a preconceitos disseminados relativamente a mulheres, não conseguindo apresentar hipóteses sistematizadas e válidas que possam explicar esta realidade. Adicionalmente, em Portugal, o estudo das mulheres guionistas ainda não foi encetado de forma sistemática.

A análise temática relativa à linguagem, guião e mulheres guionistas, bem como o estudo de caso específico de quatro mulheres guionistas portuguesas de duas épocas distintas (Virgínia de Castro e Almeida do início do cinema; Solveig Nordlund, Margarida Cardoso e Teresa Villaverde da contemporaneidade) servirão como alicerce para o estudo de mulheres guionistas em Portugal. Dado que esta área de investigação é ainda quase inexistente a nível nacional, usaremos os estudos desenvolvidos nos Estados Unidos como ponto de partida para encontrar estratégias para a análise do caso português.

Como é que o papel da mulher guionista em Portugal tem influenciado a cultura cinematográfica actual? E dentro deste escopo do estudo, impõem-se outras questões relevantes relativas ao mesmo, como sendo a possibilidade de existência de temáticas e géneros favorecidos por mulheres; a discussão sobre a existência ou não de uma escrita, de uma linguagem e de uma sensibilidade feminina; as marcas específicas de cada guionista que podem ser encontradas no seu trabalho; a importância efectiva de um guião e do cinema para as ciências da comunicação e para a criação/formação de cultura e preconceitos.

**Palavras-Chave:** mulheres guionistas, guião, cinema, linguagem, comunicação.



# **WOMEN SCREENWRITERS**

## **A dynamic definition of language in the feminine in the Portuguese cinema**

**Ana Sofia Torres Pereira**

### **Abstract**

“How has the role of women as screenwriters in Portugal from the 1920’s onwards influenced the current cinematic culture?”, this is the main research question this PhD and research is focusing on. Picking up themes that have been sparingly addressed and studied academically (screenwriting, screenwriters, women screenwriters and Portuguese women screenwriters) the aim of this PhD is to bring new light into the study of screenplays and their specific language, their importance for the world of cinema and the interpretative realities it creates, but through a new perspective and approach: that of the importance of gender in the writing of screenplays.

In the silent films’ era and the beginning of the “talkies”, the number of women screenwriters working in the American cinema surpassed the number of men in a ratio of ten to one. However, circa 1929, this number dropped suddenly and drastically. Even though in 1940 women regained some of their importance in screenwriting (this decade is even dubbed as one of the golden eras for women screenwriters), from the 1950’s on there was yet another decrease on the percentage of women screenwriters and never again did women reclaim their prevalence or importance as screenwriters in the film industry. Nowadays, the Writers Guild of America West reveals that only 17% of feature-film screenwriters in the United States are women. Some research has been conducted on women screenwriters in recent years (particularly in the United States). However, most of it tends to focus on the low numbers and percentages found (relating them with prejudice towards women), and very few have managed to put forth valid hypothesis as to why this reality exists. In Portugal, nevertheless, this study has not yet been truly addressed.

The thematic analysis concerning language, screenplays and women screenwriters, as well as the specific study of four Portuguese women screenwriters from two different eras (Virgínia de Castro e Almeida from the early days of cinema; Solveig Nordlund, Margarida Cardoso and Teresa Villaverde and Margarida Cardoso from the present-day) will serve as foreground to begin our study on the actual role of women screenwriters in Portugal. Since this area of research is still very recent in Portugal, research conducted in the United States will be used to envision new ways of analysing the Portuguese reality and furthering this research.

How has the role of women screenwriters in Portugal influenced the current cinematic culture? And within this scope of study and questioning, further issues will arise, for instance, matters regarding the possibility of the existence of themes and genres favoured by women screenwriters; the discussion about the existence of a feminine writing, language and sensibility; the specific marks that each screenwriter leaves on their work; the real importance a screenplay has in the way we see and read cinema, reality, culture, and gender prejudice.

**Keywords:** women screenwriters, screenplays, cinema, language, communication.



# ÍNDICE

Introdução .....	1
Tema e Problema .....	4
<b>Capítulo 1: A Linguagem e o Real</b> .....	8
1.1. A filosofia da linguagem: construindo o mundo e a realidade .....	11
1.2. A construção da mulher na e pela linguagem.....	14
1.2.1. Estudos de mulheres sobre mulheres na linguagem.....	23
1.2.2. Luce Irigaray e o <i>parler-femmes</i> .....	27
1.3. Construir a mulher na e pela narrativa .....	31
1.3.1. <i>Écriture féminine</i> : a mulher sujeito da escrita.....	38
1.3.2. Para uma compreensão alargada de uma escrita feminina: características objectivas.....	47
1.3.3. A escrita feminina literária: a mulher que escreve narrativas .....	52
1.3.4. Mulheres escritoras na literatura: um estudo difícil .....	56
1.4. <i>Writers are the women of the movie business</i> .....	58
<b>Capítulo 2: As Leituras e Linguagens do Guião</b> .....	60
2.1. A definição do guião ao longo da história.....	61
2.2. A morte do guionista .....	67
2.3. Para uma nova poética do guião: encontrar o espaço do guião .....	73
2.3.1. A obra literária e o leitor: o que o guião retira da tradição literária .....	76
2.3.2. O cinema e o espectador: o que o guião capta do formato audiovisual .....	80
2.4. O guião: literatura no ecrã <i>in flux</i> .....	82
2.5. A linguagem e as narrativas estandardizadas do guião.....	85
2.5.1. A jornada do herói: uma estrutura narrativa estandardizada que exclui a mulher?.....	87
2.5.2. O paradigma e a fuga a estruturas clássicas .....	91
2.6. Guiões escritos em Portugal: guiões portugueses?.....	94
2.7. Construir a história do guionismo no feminino em Portugal.....	102
<b>Capítulo 3: A Mulher Guionista</b> .....	104
3.1. A mulher guionista norte-americana.....	105
3.1.1. Os “Loucos anos 20” .....	106
3.1.2. O advento do som e os anos 30 .....	109

3.1.3. O filme de mulheres – anos 40.....	110
3.1.4. 1950 a 1980: 30 anos sem memória.....	113
3.1.5. A contemporaneidade: análise dos dados numéricos.....	115
3.2. A mulher guionista portuguesa.....	121
3.2.1. Da mulher cineasta à mulher guionista.....	122
3.2.2. Mulheres guionistas portuguesas: de 1961 a 1990.....	124
3.2.3. Mulheres guionistas portuguesas: de 1991 a 2019.....	135
3.2.4. Mulheres guionistas portuguesas: um estudo em construção.....	154
3.3. O guião no feminino: mulher objecto   mulher sujeito.....	158
3.3.1. Mulher objecto na tela.....	158
3.3.2. O caso do cinema português.....	166
3.3.3. Mulher objecto na tela: dissecar os números.....	173
<b>Estudo de Caso 1: Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945).....</b>	<b>184</b>
E.C. 1.1. História de vida.....	185
E.C. 1.2. O cinema e Virgínia de Castro e Almeida.....	197
E.C. 1.3. Fortuna Films.....	198
E. C. 1.4. <i>A Sereia De Pedra</i> – 1922.....	207
E.C. 1.4.1. <i>A Obra do Demónio</i> (conto) – 1917.....	210
E.C. 1.4.1.1. Breve comentário e análise de <i>A Obra do Demónio</i> (conto).....	215
E.C. 1.4.2. <i>A Sereia de Pedra</i> (filme) – 1922.....	218
E.C. 1.4.3. Livro VS Filme.....	223
E.C. 1.4.4. <i>A Sereia de Pedra</i> na imprensa.....	231
E.C. 1.5. <i>Os Olhos Da Alma</i> – 1924.....	234
E.C. 1.5.1. <i>Os Olhos da Alma</i> (romance) – 1925.....	235
Prólogo.....	237
Cerração.....	237
Calmaria.....	242
Temporal.....	244
Epílogo.....	247
E.C. 1.5.1.1. Breve comentário e análise de <i>Os Olhos da Alma</i> (conto).....	248
E.C. 1.5.2. <i>Os Olhos da Alma</i> (filme) – 1924.....	252
Prólogo.....	252
Primeira Parte.....	252
Segunda Parte.....	253



Terceira Parte .....	253
Quarta Parte .....	254
Quinta Parte .....	255
Sexta Parte .....	255
Sétima Parte .....	256
Epílogo.....	257
E.C. 1.5.2.1. Breve comentário e análise de <i>Os Olhos da Alma</i> (filme) .....	257
E.C. 1.5.3. Livro VS Filme .....	258
E.C. 1.5.4. <i>Os Olhos da Alma</i> , filme, na imprensa .....	261
E.C. 1.6. Virgínia de Castro e Almeida: Reflexão sobre os dados recolhidos .....	265
<b>Estudo de Caso 2: Solveig Nordlund (1945-)</b> .....	269
E.C. 2.1. Breve vida e obra de Solveig Nordlund .....	270
E.C. 2.2. As longas-metragens de ficção de Solveig Nordlund.....	274
E.C. 2. 3. <i>Dina e Django</i> – 1982.....	282
E.C. 2.3.1. Análise da trama.....	287
E.C. 2.3.1.1. Início do filme   Apresentação de Dina .....	288
E.C. 2.3.1.2. Apresentação de Django   Primeiro encontro entre Dina e Django .....	293
E.C. 2.3.1.3. Jura de amor entre Dina e Django .....	297
E.C. 2.3.1.4. Django bate em Dina.....	300
E.C. 2.3.1.5. O homem que tenta comprar Dina .....	305
E.C. 2.3.1.6. A morte do Taxista 2 .....	308
E.C. 2.3.2. Considerações finais quanto a <i>Dina e Django</i> .....	312
E.C. 2.4. <i>A Morte De Carlos Gardel</i> – 2011.....	315
E.C. 2.4.1. <i>A Morte de Carlos Gardel</i> (livro) – 1994 .....	315
Primeira Parte – “Por una Cabeza” .....	318
Segunda Parte – “Milonga Sentimental” .....	319
Terceira Parte – “Lejana Tierra Mia” .....	320
Quarta Parte – “El dia que me quieras” .....	321
Quinta Parte – “Melodia do Arrabal” .....	322
E.C. 2.4.2. <i>A Morte de Carlos Gardel</i> (filme) – 2011 .....	324
E.C. 2.4.2.1. Início do filme   Introdução da trama .....	327
E.C. 2.4.2.2. O Gardel português   Memórias de Álvaro .....	332
E.C. 2.4.2.3. A apresentação de Cláudia .....	336
E.C. 2.4.2.4. Leonor visita Nuno no hospital .....	340

E.C. 2.4.2.5. Cláudia que chega tarde de mais .....	343
E.C. 2.4.2.6. O final .....	346
E.C. 2.4.3. Considerações finais quanto a <i>A Morte de Carlos Gardel</i> .....	350
E.C. 2.5. Considerações finais .....	352
<b>Case Study 3: Margarida Cardoso (1963-)</b> .....	361
C.S. 3.1. <i>A Costa dos Murmúrios</i> , Lúcia Jorge's Book .....	363
C.S. 3.1.1. <i>A Costa dos Murmúrios</i> , Margarida Cardoso's adaptation .....	372
C.S. 3.1.2. Analysing the screenplay .....	375
C.S. 3.1.2.1. The opening sequence: questioning reality and history .....	379
C.S. 3.1.2.2. The wedding sequence: building the characters in different mediums .....	382
C.S. 3.1.2.3. The slaughter of the flamingos: gruesome violence away from the war front .....	387
C.S. 3.1.2.4. The revealing of the war photographs: real violence at a distance .....	393
C.S. 3.1.2.5. Helena's seduction: trying to take revenge on the world of men .....	398
C.S. 3.1.2.6. The Finale: Questions of Memory and History .....	401
C.S. 3.1.3. Final remarks on <i>A Costa dos Murmúrios</i> .....	405
C.S. 3.2. <i>Yvone Kane</i> – 2014 .....	408
C.S. 3.2.1. Opening sequence: setting the tone for the story and for the characters .....	413
C.S. 3.2.2. Mother and daughter meet again: the lack of the maternal and filial side to the story .....	416
C.S. 3.2.3. The truth about Yvone Kane: retracing a decadent and false historical memory and past .....	419
C.S. 3.2.4. The mismatch between husband and wife: the thunderstorm .....	421
C.S. 3.2.5. Rita and Sara: the photograph that might make the granddaughter exist .....	423
C.S. 3.2.6. Sara and Jaime: the outsider syndrome .....	425
C.S. 3.2.7. The funeral: the split in the new Africa .....	427
C.S. 3.2.8. The finale: open ending .....	428
C.S. 3.3. Final Remarks on <i>Yvone Kane</i> .....	429
C.S. 3.4. Closing remarks .....	430
<b>Estudo de Caso 4: Teresa Villaverde (1966-)</b> .....	448
E.C. 4.1. Breve vida e obra de Teresa Villaverde .....	449

E.C. 4.2. As longas-metragens de ficção de Teresa Villaverde: da escrita à realização .....	453
E.C. 4.3. <i>A Idade Maior</i> – 1991 .....	466
E.C. 4.3.1. Análise da trama .....	471
E.C. 4.3.1.1. Início do filme   Apresentação das personagens e de Alex .....	472
E.C. 4.3.1.2. O aniversário de Alex .....	476
E.C. 4.3.1.3. O regresso de Pedro .....	480
E.C. 4.3.1.4. Manuela descobre que Pedro voltou .....	482
E.C. 4.3.1.5. Alex que cuida dos adultos .....	489
E.C. 4.3.1.6. O final: a despedida dos pais .....	493
E.C. 4.3.2. Considerações finais quanto a <i>A Idade Maior</i> .....	495
E.C. 4.4. <i>Os Mutantes</i> – 1998 .....	498
E.C. 4.4.1. Análise da trama .....	506
E.C. 4.4.1.1. Primeiro momento em que Andreia, Ricardo e Pedro se cruzam na história sem se tocarem .....	506
E.C. 4.4.1.2. A demanda de Andreia e a demanda de Pedro e Ricardo .....	515
E.C. 4.4.1.3. Andreia foge da instituição de Viseu para ir ter com a mãe .....	521
E.C. 4.4.1.4. O final de Andreia .....	526
E.C. 4.4.1.5. O final de Ricardo .....	530
E.C. 4.4.1.6. O final de Pedro .....	534
E.C. 4.4.2. Considerações finais quanto a <i>Os Mutantes</i> .....	536
E.C. 4.5. <i>Água e Sal</i> – 2001 .....	540
E.C. 4.5.1. Análise da Trama .....	545
E.C. 4.5.1.1. Apresentação de Ana e importância da água: Ana e o marido .....	545
E.C. 4.5.1.2. Os encontros com o Desconhecido .....	550
E.C. 4.5.1.3. A história de Alex e Emília .....	553
E.C. 4.5.1.4. Ana e o amante .....	558
E.C. 4.5.1.5. Ana e a filha .....	560
E.C. 4.5.1.6. Ana sozinha .....	562
E.C. 4.5.2. Considerações finais quanto a <i>Água e Sal</i> .....	564
E.C. 4.6. Considerações Finais .....	568
Conclusão .....	578
BIBLIOGRAFIA .....	592
FILMOGRAFIA .....	641
MÚSICAS .....	643

LISTA DE FIGURAS E QUADROS.....	644
ANEXOS .....	646
ANEXO 1 - Tabelas Anuais de Filmes Portugueses.....	647
ANEXO 2 - Guionistas Portugueses 1991-2019.....	680
ANEXO 3 - Realizadores Portugueses 1991-2019 .....	713
ANEXO 4 - Percentagem Anual Guionistas PT 1991-2019 .....	732
ANEXO 5 - Percentagem Anual Realizadores PT 1991-2019.....	733
ANEXO 6 - Quadro Dacosta 1943 .....	734
ANEXO 7 - Artigos de Jornal: <i>A Sereia de Pedra</i> .....	735
ANEXO 8 - Feminine Writing in Margarida Cardoso .....	742
ANEXO 9 - Transcrição de Conferência Margarida Cardoso.....	764
ANEXO 10 - Transcrição de Entrevista Margarida Cardoso .....	770
ANEXO 11 - Transcrição de Entrevista Solveig Nordlund .....	816





## **LISTA DE ACRÓNIMOS**

ANIM: Arquivo Nacional de Imagem em Movimento

BNP: Biblioteca Nacional de Portugal

ESBAL: Escola das Belas Artes de Lisboa

FAMU: Filmová a televizní fakulta Akademie Múzických Umění v Praze – Escola de Cinema e Televisão da Academia de Artes Performáticas de Praga

ICA: Instituto do Cinema e Audiovisual

ICAM: Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia

IMDb: Internet Movie Database

INE: Instituto Nacional de Estatísticas

PREC: Processo Revolucionário em Curso

RTP: Rádio Televisão Portuguesa

SVT: Sveriges Television – Televisão Sueca de emissão pública

SFI: Swedish Film Institute

WGAW: Writers Guild of America, West

## Introdução

Este doutoramento e esta investigação, encetados já em 2012, tiveram origem na leitura de um artigo no jornal *online ABC7* (2008) em 2010. Este não só alertava para a escassez do número de mulheres guionistas no cinema norte-americano em 2008, como aflorava ainda a importância que as mulheres já teriam tido no guionismo no início do cinema no país que é, não o podemos negar, o centro do cinema do *storytelling*, os Estados Unidos da América. Ao ler o artigo, este chamou-me particularmente a atenção por dois motivos aparentemente diacrónicos: por um lado, referia um problema de diferenciação e discriminação de género que, julgava eu, já nem sequer deveria existir na actualidade; por outro lado, desvendava uma história escondida e apagada da mulher guionista norte-americana que eu desconhecia e que, vim a compreender mais tarde, tem sido largamente ignorada. Esta foi a centelha necessária para espoletar o início de um doutoramento que viria a assumir várias formas no curso da sua investigação e que viria também a tomar quase sete anos da minha vida.

Se inicialmente foi o caso norte-americano, mais mediático, mais estudado, que me suscitou o interesse em perceber a história da mulher guionista e o reduzido número de mulheres guionistas no cinema (que cedo vim a compreender tratar-se também de um problema transversal à maior parte dos países europeus, à excepção da Suécia que, entretanto, conseguiu nivelar as estatísticas com o uso de quotas), é em Portugal que centro o meu corpo de trabalho.

“Será possível falar de guionismo em Portugal, num país de cinema de autor em que o realizador quase apaga o papel do guionista?”, perguntarão alguns. “Será possível, num país com escassa produção cinematográfica, em que o guião é preterido em relação à realização, encontrar especificamente a mulher guionista?”, perguntarão outros. Estas perguntas (e outras) coloquei eu a mim própria no curso da escrita deste projecto e foram assombrando o desenvolvimento desta tese de doutoramento.

Estudar a mulher guionista portuguesa, a sua história, o seu papel, a sua posição em Portugal na actualidade, o significado do número de mulheres guionistas a trabalhar no cinema em Portugal, não é uma tarefa fácil. É, contudo, uma investigação necessária, não só para melhor compreender o panorama do cinema nacional, como para melhor compreender o estudo e o estatuto do género no cinema português. Na tentativa de

concretizar esta investigação difícil, a despeito da quase ausência de um corpo bibliográfico pertinente em língua portuguesa que suportasse e consolidasse uma tese fundamentada, a revisão da literatura teve de ser extensa e de abarcar diversas temáticas que, interligadas entre si, nos dariam o suporte para a investigação pretendida. Nomeadamente: a filosofia da linguagem e linguagem de género, a linguagem feminina – *écriture féminine*; a narrativa no feminino (mulher objecto e mulher sujeito da escrita); a história do guião e a sua importância; o guião no feminino (mulher objecto e mulher sujeito da escrita); etc. Por outro lado, o caso norte-americano, como já referido, com uma bibliografia bem mais extensa e com investigação académica e resultados científicos já comprovados, serviu também, amiudadas vezes, como base e como ponto de partida para uma investigação sobre o guionismo no feminino em Portugal. Considerámos que apenas uma extensa revisão da literatura e um alicerce sólido que nos servisse de base (como é o caso do estudo do género do guionismo nos Estados Unidos da América) poderia permitir que extrapolássemos estratégias e que encetássemos e concretizássemos esta investigação no cinema português de forma estruturada e séria.

Adicionalmente, para corroborar e complementar a componente teórica e de revisão da literatura, optámos também por fazer quatro estudos de caso de mulheres guionistas em Portugal, desde os anos 20 até à actualidade. Na verdade, dada a escassez de investigação relativa ao guionismo de uma forma global, e do guionismo no feminino em Portugal, apenas nos foi possível estudar o caso de Virgínia de Castro e Almeida, guionista e produtora dos anos 20, como precursora do guionismo em Portugal. Os três restantes estudos de caso são, então, de guionistas contemporâneas, todas elas muito diferentes: Solveig Nordlund, Margarida Cardoso e Teresa Villaverde<sup>1</sup>.

A história da mulher guionista em Portugal através da estatística e de quem a fez. A posição da mulher guionista em Portugal. O número de mulheres guionistas em Portugal na actualidade. O que se perspectiva para o futuro do guionismo no feminino em Portugal. Foram estas as directrizes que nos guiaram. Nesse sentido, a presente tese procura responder a algumas questões que enumeramos:

1. Qual o papel que a mulher guionista tem ocupado em Portugal desde os anos 20?

<sup>1</sup> As diferenças encontradas entre estas guionistas e cineastas justificam também o porquê de se irem adaptando estratégias de análise em cada um dos estudos de caso.



2. Qual o papel do guião e como podemos estudar o guião no panorama do cinema nacional?
3. Como é que a linguagem do guião constrói as realidades do cinema e como é que a mulher é construída nessa linguagem e na narrativa cinematográfica?
4. Podemos falar de uma escrita de género nos guiões do cinema nacional?
5. O género influencia ou tipifica os guiões que são escritos? E as personagens que são desenvolvidas?
6. Há um “problema” de género no cinema nacional?

Quando encetei esta investigação, em 2012, ciente da importância de compreender e desmistificar estereótipos quanto à escrita de género no guionismo no cinema nacional, quanto ao feminismo, quanto ao reduzido número de mulheres no cinema, e no guionismo em particular, estava longe de saber como a questão de género se tornaria tão premente em 2017, 2018 e 2019. O movimento #MeToo no cinema, um ressurgimento dos movimentos feministas, um novo enfoque nas questões de género e de discriminação de género (positiva e negativa) têm vindo a trazer para a ribalta a mulher e o feminino. Por um lado, este doutoramento parece vir na altura exacta em que novas vozes se levantam questionando diferenciações de género e a posição da mulher no mundo de trabalho e na sociedade. Contudo, por outro lado, receia-se que estes movimentos saturem uma dimensão do cinema e da realidade que deve ainda ser analisada de uma forma académica, sistemática e profunda: as diferenciações de género relativamente a quem escreve para cinema e, consequentemente, cria personagens de cinema. Pretende este doutoramento, de forma séria, sistemática e desapegada (apesar de ser uma investigação levada a cabo por uma mulher, com todos os condicionamentos que tal pode acarretar) estudar o género no guionismo no cinema português e, particularmente, o feminino no guionismo (escrito por guionistas mulheres e interpretado em personagens) no cinema nacional.

## Tema e Problema

A presente tese de doutoramento centrar-se-á na seguinte pergunta-base e de partida (*research question*): “Como é que o papel da mulher como guionista em Portugal, a partir dos anos 20, tem influenciado a cultura e o panorama cinematográfico nacional actual?” A evolução do papel da mulher como guionista no cinema nacional, o número de mulheres guionistas portuguesas (ou a trabalhar no cinema em Portugal) desde os anos 20, a influência do número de mulheres guionistas para o cinema nacional e para o tipo de filmes realizados, a influência da escrita de mulheres guionistas para o desenvolvimento de personagens femininas, o panorama global do guionismo no feminino em Portugal serão, portanto, temas a abordar.

Na tentativa de responder à nossa pergunta, começaremos no capítulo 1 por avaliar como a filosofia da linguagem e a construção do real e da mulher através da linguagem poderão contribuir para um estudo da linguagem do guião. Usando a filosofia da linguagem e a linguagem de género como ponto de partida, reavaliaremos questões já antigas, mas cuja relevância permanece nos dias de hoje e que se relacionarão com a escrita de guiões:

- (i) Como é que a mulher é construída na e pela linguagem?
- (ii) A forma como a linguagem constrói a mulher silencia a mulher (na filosofia, na vida contemporânea, no trabalho, na arte, na escrita, no guionismo)?
- (iii) Podemos falar de uma linguagem e de uma escrita no feminino? De uma *écriture féminine*? Que possibilidades traria para a construção da mulher como guionista e como personagem escrita em guiões?

Nesse sentido, assumem particular relevância as formulações de autoras como Ann Bodine, Robin Lakoff, Luce Irigaray, no âmbito da construção da mulher na e pela linguagem; além de Susan Lanser, Hélène Cixous, Monique Wittig, Chantal Chawaf, Catherine Clément, Julia Kristeva, no que diz respeito à construção da mulher na e pela narrativa – a mulher que escreve a narrativa e a mulher que se inscreve na narrativa. Mais

do que questionar a linguagem e a escrita no feminino, este primeiro momento da tese pretende avaliar ainda:

- (iv) Que papel tem ocupado a mulher na escrita e na construção de narrativas? Que preconceitos encontramos quanto à existência de uma escrita dita “feminina” e a uma sensibilidade feminina da escrita?
- (v) Consequentemente: como é que a mulher tem sido inscrita na narrativa ocidental, que papéis tem ocupado como personagem escrita e que estereótipos estão associados à mulher como personagem?

Posteriormente, tentaremos aplicar as propostas e as ilações recolhidas ao caso português, particularmente ao caso português das mulheres guionistas, extrapolando e tentando compreender:

- (vi) Que papel tem ocupado a mulher guionista portuguesa na construção de narrativas cinematográficas e que preconceitos existem quanto a “filmes de mulheres” (e escritos por mulheres) e a uma cinematografia feminina?
- (vii) Como é que a mulher tem sido inscrita como “objecto” e como personagem nas narrativas cinematográficas portuguesas?
- (viii) Uma mudança de paradigma e um aumento do número de mulheres guionistas portuguesas teria que consequências para a escrita de narrativas cinematográficas diferentes no panorama do cinema português?

No capítulo 2 do doutoramento, passamos então de uma avaliação de questões de géneros relativamente à linguagem, escrita e narrativa no feminino (mulher sujeito de escrita e mulher objecto da escrita) para o guionismo e a análise do que é um guião, da sua importância e de como pode ser interpretado. Acompanhamos a história do guião reavaliando:

- (i) Quem é o autor do filme? O realizador? O guionista? O que nos diz a história do cinema e do guião sobre isso?

- (ii) Num país marcado pelo cinema de autor (como Portugal), em que a autoria de uma obra é atribuída sistematicamente ao realizador, que história podemos encontrar dos guiões e dos guionistas portugueses?

Finalmente, tendo como base o estudo da linguagem e da narratologia no feminino, bem como a escrita de guiões e a história do guionismo no panorama do cinema nacional e internacional – que acompanha os “constrangimentos” inerentes de uma teoria de autor relativos à autoria de um guionista no que diz respeito a um filme –, podemos então analisar o papel e a história da mulher como guionista no capítulo 3, contextualizando e balizando o nosso problema e tema principais.

Aproveitando o caso norte-americano (não só o berço da standardização de um modelo de guião, mas também o país que mais tem contribuído para a literatura existente sobre o guionismo), começamos por compreender o estado da arte relativamente ao reduzido número de mulheres guionistas na actualidade. Posteriormente, avaliaremos a história da mulher guionista nos Estados Unidos (já documentada e estudada por diversas autoras tais como Jill Nelmes, Jule Selbo, Marsha McCreadie e Lizzie Francke) e como essa realidade tem influenciado o cinema do *storytelling*:

- (i) Como é que as mulheres guionistas nos Estados Unidos ajudaram a criar e a desenvolver o guião e a narrativa cinematográfica?
- (ii) Que implica, para as narrativas cinematográficas e para o cinema (como arte de uma cultura de massas), um reduzido número de mulheres guionistas?

Aproveitando os estudos já conduzidos nos Estados Unidos quanto ao reduzido número de mulheres guionistas, extrapolamos uma estratégia a utilizar no estudo do caso português: uma estratégia numérica. Tentaremos compreender qual o número de mulheres guionistas na actualidade, e qual a história da mulher guionista (em números) em Portugal desde os anos 60 até à actualidade. Para complementar o estudo numérico, segue então a tese com o estudo de caso de quatro mulheres guionistas portuguesas, na tentativa de melhor compreender o guionismo no feminino em Portugal.

Na verdade, rege toda esta tese uma outra pergunta, que se interliga à nossa pergunta-base: “Porque é que há tão poucas mulheres guionistas no panorama nacional, e como é que podemos melhor analisar o caso português de uma forma sistemática e clara?”

Porém, devemos reforçar desde já que toda a linha desta investigação não pretende defender ou advogar a existência de uma escrita no feminino no guionismo – ou seja, que às mulheres é inerente um tipo de escrita específica, uma escolha inata de géneros temáticos, uma representação de géneros “natural” –, mas antes rejeitar ideias preconcebidas e estereotípicas sobre uma escrita dita feminina, procurando compreender a construção da mulher guionista na e pela linguagem, na e pela narrativa, no e pelo guião em todas as suas facetas. Só conseguindo rejeitar ou avaliar os preconceitos enraizados culturalmente conseguimos identificar o porquê do reduzido número de mulheres guionistas a nível internacional, e particularmente em Portugal, e, acima de tudo, a relevância desta disparidade numérica no panorama do cinema nacional.

## Capítulo 1: A Linguagem e o Real

“shall we call it (our vocabulary is miserably insufficient) more real, or real with a different reality from that which we perceive in daily life? [...] We see life as it is when we have no part in it.”

(Virginia Woolf 1926)

Depois da sua primeira experiência no cinema, em 1926, maravilhada, foi desta forma que Virginia Woolf descreveu o que conseguiu ver na tela: um “mais real”, ou um “real com uma realidade diferente”, que nos permitia, simultaneamente, estar presente e ausente desta “mais realidade” porque víamos e fazíamos parte da vida sem fazer parte dela realmente. Por sua vez, Stanley Cavell, já em 1979, escrevia: “In screening reality, film screens its givenness from us; it holds reality from us, it holds reality before us, i.e. withholds reality before us. We are tantalized at once by our subjection to it and by its subjection to our views of it.” (Cavell 1979, 189). O que vemos na tela não é a própria realidade, é uma realidade retida diante de nós e dividida em fascículos, são pedaços da realidade conjugados de uma determinada forma de modo a que nós, o público, consigamos perceber não a realidade real mas uma nova realidade, pessoal, interpretada e interpretativa. O cinema, segundo Cavell, permite-nos ver o mundo não visto (através da lente da câmara) e não o vendo realmente (porque o mundo não está lá no momento da projecção). Esta particularidade e singularidade do cinema permite-nos reflectir sobre a realidade de uma forma que até então não conseguíamos.

Tal como Virginia Woolf, que nos falava da simultânea presença e ausência da realidade e da vida na tela, também Cavell reflecte sobre esta visão da realidade sem a vermos realmente, e sobre esta condição tão particular das realidades e mundos vistos aos quais temos acesso apenas através do cinema. Cavell defende até que as realidades e os mundos que só o cinema apresenta nos permitem ter novas aprendizagens do mundo. Cada filme concede-nos novas experiências da realidade que são pessoais e interpretativas e com as quais podemos aprender e mesmo mudar o mundo. As novas realidades que apreendemos ajudam-nos a criar a nossa própria nova realidade, diferente da que vemos na tela e diferente da realidade do real. Esta é uma das potencialidades que o cinema e a sua linguagem nos concedem: questionar a realidade (e a simultânea criação

de novas realidades), influenciar as múltiplas realidades que conhecemos e transformar o mundo.

A definição e compreensão do “real” não têm sido simples para o campo da filosofia. Em 1781, em *A Crítica da Razão Pura*, Kant questiona a realidade do real: a realidade não é um conceito estanque ou objectivo, implica uma percepção e compreensão subjectiva. Ou seja, a realidade que vemos não é exactamente o reflexo da realidade tal qual ela é. Ainda que a realidade por si só também exista como conceito objectivo, físico, chamemos-lhe unicamente “realidade”, nós não conseguimos perceber a realidade tal qual ela é porque a nossa percepção não é passiva, não é um mero espelho, é interpretativa. Nós criamos a nossa própria experiência da realidade. Esta forma como Kant define a experiência da realidade, limitada pela nossa relação com o tempo e espaço, ir-se-á associar directamente com o modo como podemos compreender a construção de um “real com uma realidade diferente” do cinema. Ainda que não caiba neste doutoramento extrapolar sobre os limites da realidade, convém, no entanto, esclarecer a distinção entre uma “realidade” e um “real”. Quando identificamos a “realidade” pretendemos referir-nos a uma realidade mais concreta (se é que o podemos fazer) e menos subjectiva: só assim conseguiremos compreender o “real com uma realidade diferente” que o cinema parece criar, o “mais real”.

O debate quanto às realidades do cinema e quanto ao que o cinema faz à própria realidade real é ainda paradoxal e controverso. Se é certo que hoje em dia já vários estudos foram conduzidos no sentido de perceber a ontologia do cinema e da sua realidade “mais real” e “real com uma realidade diferente”, há, no entanto, questões que ainda se mantêm. O cinema representa a “realidade”? Segundo Cavell e Woolf, o cinema parece apresentar, representar ou mesmo criar um simulacro de uma fatia interpretada do que é a “realidade”. Somos nós, espectadores interpretantes, que vamos construir um outro real no visionamento, esse “real com uma realidade diferente” (ou “mais real”) a que Virginia Woolf se referia. Tal como Kant e a sua interpretação da “realidade” como subjectiva e interpretativa, também o cinema, não sendo uma reprodução fiel da “realidade”, é uma representação desta “realidade” que a transforma num “real com uma realidade diferente”.

Godard refere que “cinema is the most beautiful fraud in the World.”<sup>2</sup> (*apud* Dabek 2011). O cinema é também, completamos, uma “fraude” que de alguma forma imita o modo como percebemos a própria realidade real (a que temos chamado apenas de “realidade”). O real que vemos e assumimos como real na tela é, todavia, uma fraude em relação ao que é a realidade. O facto de o cinema nos permitir trabalhar diversos níveis de realidade e percepção permite também que esta fraude do cinema crie novas aprendizagens do real que vão influenciar a nossa visão do mundo e da “realidade”. É justamente sobre esta fraude do cinema, que nos maravilha e que influencia a nossa concepção do mundo, que esta tese pretende versar: sobre a forma como a fraude do cinema nos ensina e mostra novas realidades, ao mesmo tempo que nos engana e ilude ao fazer-nos acreditar num “real com uma realidade diferente” que não é a “realidade”. Para encetarmos esta investigação vamos, porém, centrar-nos numa área de estudo ainda pouco explorada, particularmente no cinema português: o guião. Vamos analisar a história, o *plot*, as personagens, todo o imaginário que precede o estado físico de som e imagem do cinema, para aceder à forma como o cinema constrói e transfigura realidades.

Duas questões de base servirão como premissa para o desenvolvimento deste doutoramento:

1. Como podemos estudar a realidade do cinema através da palavra escrita? Como é que o guião (escondido no cinema) nos ajuda a construir novas realidades?

2. A(s) realidade(s) que o cinema cria tem(têm) sexo? Tem(Têm) género? Como é que o género pode influenciar a escrita e a leitura das realidades do cinema e da realidade real?

Temos, portanto, dois pontos fulcrais em análise que nos poderão trazer novas perspectivas quanto ao cinema e sua realidade: guião e género.

O guião é uma narrativa cinematográfica escrita num formato mais ou menos normativo e que tem sido pouco estudado a nível científico e académico. Sabemos que o guião existe e que este precede o objecto fílmico. Sabemos também quais as técnicas e os modelos de escrita mais habituais para o desenvolvimento de um guião (existem mesmo

<sup>2</sup> Um vez que este doutoramento tem um carácter internacional (tendo em conta o capítulo escrito em inglês relativo a Margarida Cardoso, desenvolvido sob a orientação do Professor Paulo Filipe Monteiro e da Professora Lúcia Nagib na sequência de uma estadia na Universidade de Reading, no Reino Unido), e dado que se propõe também à atribuição de um título de Doutoramento Europeu, com o propósito de nos mantermos o mais fiéis possível às fontes citadas, pareceu-nos pertinente manter as citações em línguas europeias no seu idioma original ou tal como traduzidas oficialmente na bibliografia consultada.



diversos manuais que nos dizem “como escrever um guião”). No entanto, quanto a informação e investigação específica relativa à ontologia e importância do guião para a história e compreensão do cinema e para as ciências da comunicação (e como veremos com maior detalhe no capítulo 2), a literatura é ainda escassa.

O estudo do guião, da sua linguagem e narrativa (implícita e explícita), não pode, no entanto, ser descurado. Segundo o princípio da relatividade linguística (ou a hipótese Sapir-Whorf) proposto nos anos 30, “a mesma realidade física não leva [...] todos os observadores à mesma imagem do Universo” (Miguens 2007, 46). O mundo apresenta-se-nos como um fluxo caleidoscópico de impressões que serão depois organizadas, em grande medida, pelos nossos sistemas linguísticos. Se Kant referia a importância de compreender que a realidade que apreendemos, o mundo que percebemos, não são objectivos, mas interpretados pelos nossos sentidos; o princípio da relatividade linguística reforça a ideia de que a realidade é interpretada e que é através da linguagem que compreendemos o caleidoscópio de impressões que o mundo nos oferece. Estudar a linguagem é também uma forma de estudar a realidade já que a linguagem reflecte a realidade que vemos, ainda que não de forma directa.

Dado que a linguagem é já uma interpretação do real, no caso do cinema, temos de compreender como é que a linguagem do cinema reinterpreta ela própria a realidade. Frege, pai da filosofia da linguagem, foi ainda mais peremptório e claro no que diz respeito à importância da mesma para a compreensão da realidade. Segundo ele, nós não conseguimos pensar senão através da linguagem. Se Kant escrevia que só conseguimos compreender a realidade através de uma interpretação (do pensamento); Frege diz-nos que só conseguimos pensar através da linguagem. O estudo da linguagem (e de diversas formas de pensar a linguagem) torna-se, desta feita, fundamental para a compreensão da organização e interpretação da realidade (“realidade real” e “real com uma realidade diferente”).

O estudo do guião (linguagem cinematográfica e narrativa) irá justamente recair aqui, no estudo da realidade interpretada, no estudo da linguagem e no estudo da palavra.

### **1.1. A filosofia da linguagem: construindo o mundo e a realidade**

A linguagem é uma forma de organizar e de interpretar o mundo, o que implica que, como é amplamente conhecido e acordado por diversos autores de linguística,

história, filosofia e sociologia, a linguagem é mutável, condicionada a culturas específicas que determinam sistemas linguísticos imbuídos de um conjunto próprio de valores e interpretações dos mundos físico e real. É através da linguagem que os indivíduos pertencentes a uma determinada cultura internalizam os sistemas de valores que estruturam e condicionam a sua realidade e a sua vida pessoal e social. Dado que há ampla literatura quanto às condicionantes da linguagem e à sua influência na construção e interpretação do mundo, e dado que o que pretendemos é analisar a linguagem de género (feminina e masculina) e a linguagem do guião, discutamos apenas um autor e filósofo incontornável que nos permitirá avançar no estudo que nos parece ser mais pertinente: Wittgenstein.

Considerado por muitos como o filósofo mais proeminente do século XX, podemos identificar duas fases de Wittgenstein (e do desenvolvimento da sua teoria relativa à linguagem): a primeira correspondente à publicação do *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein 1922); e a segunda correspondente a uma reavaliação das suas ideias previamente partilhadas, obra reunida no seu livro póstumo *Philosophical Investigations* (Wittgenstein 1958).

Atentemos a um excerto do prefácio do primeiro livro de Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*:

The book deals with the problems of philosophy and shows, as I believe, that the method of formulating these problems rests on the misunderstanding of the logic of our language. [...] The book will, therefore, draw a limit to thinking, or rather – not to thinking, but to the expression of thoughts; for, in order to draw a limit to thinking we should have to be able to think both sides of this limit (we should therefore have to be able to think what cannot be thought). The limit can, therefore, only be drawn in language and what lies on the other side of the limit will be simply nonsense. (Wittgenstein 1922, 23)

Na primeira fase, Wittgenstein pretende estudar a linguagem e a forma como esta representa e limita o mundo centrando-se, para isso, na lógica e no estudo da essência da linguagem. A proposta da “teoria da figuração preposicional”, ou da “teoria lógica do pensamento imagético” (*bildtheorie*), permite-nos compreender “a função de correspondência biunívoca entre o domínio da realidade (mundo) e o domínio da linguagem, pois, para cada elemento existente no domínio da realidade, existe um elemento correspondente no domínio da proposição.” (Condé 1998, 54). A *bildtheorie* procura então explicar e expor a forma como é feita a ligação entre a estrutura lógica do

mundo e a estrutura lógica da linguagem, e tem como finalidade última explorar a representação do mundo através da linguagem. “That the world is *my* world, shows itself in the fact that the limits of the language (the language which only I understand) mean the limits of my world.” (Wittgenstein 1922, 74). O indivíduo compreende o mundo por e através da linguagem o que implica que toda a filosofia é *sprachkritik*, crítica da linguagem, dado que é uma actividade de clarificação lógica do pensamento. No término do seu livro, Wittgenstein estipula o método correcto para a actividade da filosofia: “To say nothing except what can be said [...]. Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.” (90). Se só dissermos o que podemos dizer, se calarmos quando não conseguirmos falar, terminam assim os mal-entendidos da filosofia.

A segunda fase de Wittgenstein, correspondente ao seu *Philosophical Investigations* (Wittgenstein 1958), surge como uma necessidade de rever e esclarecer pontos anteriormente publicados na sua primeira obra. Em *Philosophical Investigations*, que Wittgenstein descreve como “only an album” (Wittgenstein 1958, vii), já que “The philosophical remarks in this book are, as it were, a number of sketches of landscapes which were made in the course of these long and involved journeyings.” (*Ibid*), a linguagem passa a ser analisada através do seu “valor de uso”. É na linguagem comum, na linguagem enquanto esforço de comunicação, que Wittgenstein se foca nesta sua segunda obra, uma vez que trazer para a filosofia o “valor de uso” da linguagem permitiria levar a cabo “a battle against the bewitchment of our intelligence by means of language” (47).

Segundo Wittgenstein, o grande problema da filosofia da linguagem teria tido origem em Platão, que estipula que todas as palavras têm um nome próprio e cada nome corresponde a um objecto. Os nomes são tidos como unidades simples a partir dos quais são tecidas as figurações do mundo e a sua estrutura lógica. Assim, seria possível reduzir as unidades complexas de significação aos seus elementos mais simples: os nomes. Porém, quanto a este modelo de análise da linguagem, Wittgenstein questiona quais serão as partes mais simples que compõem a realidade. O que será simples ou composto dependerá do que Wittgenstein denomina como “jogo de linguagem”. A figura isolada do sujeito capaz de construir uma linguagem privada com uma rede simbólica de significados privados deixa, desta feita, de poder existir.

Para Wittgenstein, aprender uma língua não significa apenas dar nomes aos objectos (até porque o signo abstracto do objecto representa apenas uma “afinidade”, uma

“semelhança”, e não uma representação exacta do objecto em si). A linguagem é uma actividade humana que se apoia num acordo prévio entre falantes, sobre um sistema de normas e convenções sociais. Por outro lado, a linguagem não é um fenómeno subjectivo (linguagem privada), mas um acontecimento intersubjectivo resultante da criação de comunidades linguísticas e de jogos de linguagem entre sujeitos. Com Wittgenstein, já não podemos falar apenas de uma linguagem, mas de muitos tipos de linguagens: jogos de linguagem, associados a formas de vida. A linguagem deixa de poder ser vista como algo uno e único, uma coisa morta ou estanque, para ser considerada e analisada como uma coisa activa e múltipla. Através da linguagem e com ela, o sujeito apropria-se de um determinado entendimento do mundo, aprende e apreende uma forma de vida dado que “the *speaking* of language is part of an activity, or of a form of life” (11).

Esta possibilidade de compreender a linguagem e a filosofia da linguagem como centrada na multiplicidade e na acção (a linguagem como estando associada a uma forma de vida e como sendo mutável através de jogos de linguagem) é, efectivamente, um dos pontos fulcrais que queremos captar da filosofia de Wittgenstein. Para o estudo que aqui propomos de guiões e do género dos guiões (que constroem as realidades do cinema), é fundamental compreender e clarificar os fundamentos e a base de estudo da linguagem, e a forma como o nosso mundo e realidade (real e cinematográfica, “real com uma realidade diferente”) podem ser condicionados por linguagens diferentes. É na multiplicidade da linguagem, bem como na sua mutabilidade, que tentaremos agora compreender a linguagem no que diz respeito ao género e, particularmente, explorar o papel da mulher na linguagem (como sujeito que participa nos jogos de linguagem e como tema/objecto de formas de vida).

## **1.2. A construção da mulher na e pela linguagem**

Tem havido, ao longo dos anos, diversos teóricos a explorar o papel da mulher na linguagem e a linguagem no feminino (o género da e na linguagem). Porém, não há ainda, hoje em dia, uma base teórica e académica alicerçada e consensual quanto ao que será uma linguagem feminina ou masculina. Assim sendo, optamos, nesta contextualização teórica, por começar esta investigação quanto à mulher e sua construção na e pela linguagem não pelo estudo analítico da linguagem no feminino, mas pela análise da construção da mulher na e pela cultura popular: como é que a cultura popular, o folclore, tem tratado o género, a linguagem, a fala feminina e masculina. Jane Sunderland

(Sunderland 2006), citando um estudo de Jennifer Coates, propõe (numa percepção e análise que poderíamos considerar wittgensteiniana) que poderemos ter acesso a noções linguísticas populares (*folk-linguistic ideas*) e a uma forma tradicional de compreender como as mulheres e os homens falam e comunicam através de provérbios populares que sobreviveram à passagem do tempo. Jan Harold Brunvand, em *The Study of American Folklore* (Brunvand 1978), refere também que o estudo do folclore, da voz do povo e da cultura revela “the common life of the human mind apart from what is contained in the formal records of culture that compose the heritage of a people” (Brunvand 1978, 1). Já Lois Kerschen refere que “For the folklorist, the student of literature, and the linguist interested in the ethnic and sexist bias of language, the proverb can also provide many answers. One is what one says, so our language trains us and betrays us.” (Kerschen 1998, 5).

Nesta tese, queremos efectivamente compreender como a linguagem (particularmente a linguagem do guião no feminino) “treina” o sujeito e como poderá chegar a trair a mulher. “So, as part of language, proverbs about women are, in particular, a part of sexist language just as much as the generic pronoun.” (11). Para conseguirmos ter uma visão global e histórica da forma como as mulheres têm sido conotadas a nível linguístico e de construção da linguagem, teremos, primeiramente, de atentar ao folclore e, portanto, aos provérbios populares que nos chegaram até hoje. É a sabedoria popular que nos permitirá começar a compreender como é que, historicamente, a mulher tem sido construída e definida pela linguagem. Coates cita alguns destes provérbios de diversos países que resistiram à passagem do tempo: de Inglaterra refere “Many women, many words, many geese, many turds” e “A woman’s tongue wags like a lamb’s tail”; da Jutlândia, “The North Sea will be found wanting in water before a woman at a loss for a word” (*apud* Sunderland 2006, 2). A estes provérbios, Sunderland acrescenta: do Sudão, “Three women make a market”; da China, “Three women together make a theatrical performance”; da cultura hebraica, “Women are nine times more talkative than men” (Sunderland 2006, 2).

Tendo em conta os provérbios e ditados investigados e partilhados por Coates e Sunderland, e tendo em conta que estes provérbios e ditados nos dão uma imagem de como a mulher tem sido vista ao longo do tempo no que diz respeito à linguagem e à sua construção como sujeito na sociedade (em determinadas formas de vida), pareceu-nos pertinente estudar provérbios portugueses relativos à temática homem/mulher,

linguagem/fala. Há diversos compêndios de provérbios em Portugal que nos mostram um interessante ponto de vista sobre a cultura popular. Neste caso, fizemos uma selecção das seguintes fontes: *O Livro dos Provérbios Portugueses* (J. R. Costa 2004), *Provérbios Portugueses* (Pessoa 2010) e *Dicionário de Provérbios: Adágios, Ditados, Máximas, Aforismos e Frases Feitas* (M. A. Santos 2002). Tendo em conta a miríade de provérbios e ditados populares encontrados, foi feita uma selecção cuidada de acordo com três critérios: os que foram encontrados nas três fontes de forma repetida (e com diversas variações), portanto mais “consensuais”; os que mais claramente demonstrassem um ponto de vista quanto ao papel da mulher na sociedade e em relação ao homem; os que tinham uma ligação mais directa e efectiva entre a mulher e a linguagem.

Em Portugal, quanto ao papel da mulher na sociedade e a temática mulher/homem, temos os seguintes provérbios: “A casa sem mulher é corpo sem alma”; “A fiar e a tecer, ganha a mulher de comer”; “A mulher e a galinha não se deixam passear”; “A mulher e a gata são de quem as trata” (J. R. Costa 2004, 720); “A mulher é a cura do lar”; “A mulher é sempre mãe; mãe ainda quando é virgem”; “A mulher é o demónio em carne”; “A mulher não vai além da fêmea” (721); “A mulher que sabe obedecer, em casa reina a valer”; “A sertã e a mulher, na cozinha é que se quer”; “A sombra de um homem vale mais que cem mulheres”; “A três homens deu Deus má mulher: a meu sogro, a mim e a qualquer”; “Atrás de um grande homem há sempre uma grande mulher” (722); “Bela, boa, rica e casta é mulher de quatro andares”; “Casa sem mulher, lanterna sem chama”; “Do homem a praça, da mulher a casa” (723); “Fica melhor a mulher no seu lar, ouvindo o grilo cantar” (724) “Mulher e a mula, o pau as cura” (725); “O homem na praça e a mulher em casa” (727); “Para que servem as vacas e as mulheres, senão para aumentar os rebanhos?” (728); “Uma mulher de ouro não vale um homem de palha”; “Uma mulher que se irrita, muda de sexo” (729); “A mulher é o defeito mais belo da Natureza”; “A mulher é mais mudável do que o vento” (731); “A mulher e a sardinha, a mais pequenina, porque do mal o menos” (Pessoa 2010, 41); “Do mar se tira o sal, e da mulher muito mal” (87); “Amôr de mulher e festa de cão, só attentam para a mão” (114); “Água e mulher, só boa se quer” (M. A. Santos 2002, 43); “Casa varrida e mulher penteada parece bem e não custa nada” (80).

Estes provérbios mais gerais quanto ao papel da mulher em sociedade permitem-nos, desde já, compreender um pouco qual a posição que é atribuída à mulher e ao seu papel na sabedoria popular. Primeiramente, a mulher é comumente associada à casa, ao

lar, sendo mesmo personificada como casa (“mulher de quatro andares”). É a mulher que dá alma à casa, que dá chama à casa, ao mesmo tempo que é na casa, na cozinha, que se quer a mulher, já que é no seu lar que melhor fica a mulher. Casa/lar e mulher estão intrinsecamente ligados, sendo que a figura feminina é remetida para o lar, para a casa que deve cuidar e onde deve permanecer.

Por outro lado, a mulher é amiudadas vezes conotada como um ser maligno, como alguém mau: a mulher contém em si o mal, é associada ao Diabo e precisa de ser disciplinada. Tal como se faz com um animal (sendo que a mulher é também comparada e associada a diversos animais – mula, galinha, gato), devemos fazer uso da força para tornar a mulher boa, ou seja, complacente, obediente, passiva, bela, remetida ao espaço da casa.

Comparando a mulher e o homem não restam dúvidas: o valor intrínseco do masculino é sempre superior ao feminino, a sombra do homem vale mais do que cem mulheres e um homem de palha vale mais do que uma mulher de ouro. O homem é, portanto, considerado como um ser superior em relação à mulher.

Adicionalmente, pese embora o facto de existirem nas fontes pesquisadas provérbios e ditados que representam a mulher de uma forma positiva (alguns deles citados nesta listagem), estes continuam a remeter a mulher para o lar, para a casa, continuam a subjugar-lhe em relação ao homem, a dar-lhe um papel secundário em relação ao papel masculino, sendo que mesmo os provérbios que advogam as virtudes das mulheres, descrevem a sua beleza, a sua candura, o seu comportamento dócil, no fundo a sua “feminilidade”. A mulher é bela se for “feminina”, e o feminino nestes provérbios é associado à beleza física, à complacência, à obediência, à lida do lar, ao maternal.

No que diz respeito a provérbios sob a temática específica de mulher/linguagem/entendimento, temos: “A melhor maneira de fazer uma mulher mudar de ideias é concordar com ela”; “A mulher e a cachorra, a que mais cala é a mais boa” (com diversas variações) (J. R. Costa 2004, 720); “A mulher e a meloa, só calada é que é boa” (com diversas variações); “A mulher e o vinho enganam o mais fino” (com as variações: “A mulher e o vinho fazem errar o caminho” e “A mulher e o vinho tiram o homem de seu juízo”); “A mulher é um animal de cabelo comprido e entendimento curto” (721); “As mais belas cabeças raramente são de mulheres”; “As mulheres nada sabem, adivinham tudo” (722); “Conselho de mulher é tonto e, quem o toma, é louco”; “Devemos procurar a mulher, antes com os ouvidos do que com os olhos.” (723); “Galinha poedeira

e mulher silenciosa valem alguma coisa”; “Guarda-te de homem que não fala, de mulher que faz versos e de cão que não ladra” (724); “Mulher tem força na língua como boi tem no cangote”; “Mulher, quanto mais fala mais mente; quanto mais mente mais jura”; “Mulheres quando se juntam a falar da vida alheia, começam na lua nova e acabam na lua cheia”; “Mulheres têm a ideia sem sossego” (725); “O homem diz o que sabe e a mulher o que lhe agrada”; “O homem é um animal que pensa e a mulher é um animal que pensa ao contrário” (727); “Quem toma o alguidar pelo fundo e a mulher pela palavra, pode dizer que não tem nada” (728); “Os homens têm grandes sonhos; as mulheres sonham com grandes homens” (730); “Fumo, goteira e mulher faladora, põem os homens pela porta fora” (com diversas variações); “Mulher palradeira nunca é grande tecedeira”; “O silêncio foi dado às mulheres para melhor exprimirem o seu pensamento”; “Mulher honrada deve ser calada” (731); “Deus me guarde da mula que faz *him* e de mulher que sabe latim” (diversas variações); “Mulher sabida é mulher perdida” (733); “A mulher que te quizer, não te dirá o que em ti houver” (Pessoa 2010, 85); “Homem com fala de mulher, nem o diabo o quer” (sem presença nos livros supracitados, mas muito referido em outras fontes, tais como Sol 2009, 110.)

Fernando Pessoa, na sua colectânea de provérbios e quanto à respectiva selecção, escrevia ao seu editor inglês dizendo que “in choosing them, I had constantly in view that they should be representative, that is to say, that they should be such as to give the reader a clear idea of the character of the Portuguese and of their characteristic attitude towards life and men.” (Pessoa 2010, 10). Também na nossa escolha procurámos tornar claro a atitude dominante dos provérbios encontrados que nos mostram a forma como a mulher é cotada no folclore popular. As ideias que prevalecem quanto à mulher/linguagem/inteligência/entendimento são: as mulheres falam muito e usam muitas palavras (ainda que não tenham um léxico muito desenvolvido); nunca encontraremos uma mulher com falta de palavras (porque gostam de falar muito); os homens e as mulheres falam de forma distinta, e um homem não quer falar como uma mulher; uma mulher não deve ser demasiado faladora ou o homem pode abandoná-la; uma mulher deve falar pouco e ouvir o homem/marido; a mulher tem o entendimento curto e fala mais do que o que sabe; a mulher pensa ao contrário do homem, é enganadora (e mente) e nada sabe, tudo adivinha.

Estamos apenas a aludir a uma visão popular da linguagem no feminino e no masculino, mas, ainda assim, é já evidente que a forma como a mulher e o homem são



cunhados na linguagem (como sujeito e como tema/objecto) é muito distinta. Procuremos agora compreender se o estudo analítico da linguagem no feminino e no masculino vem, de alguma forma, corroborar ou contradizer o que apreendemos deste folclore popular.

Foram vários os teóricos e investigadores que se debruçaram sobre o estudo analítico e científico da linguagem no feminino e no masculino como forma de compreender o modo como o género, em si, é definido e construído pela linguagem. Por uma questão cronológica, começemos esta explanação teórica por Otto Jespersen, linguista dinamarquês que, em 1922, publicou o livro *Language: Its Nature, Development and Origin*, no qual inclui um capítulo dedicado às mulheres: “The Woman”. Nesse mesmo capítulo, Otto Jespersen utiliza dados impressionistas, textos literários e epistemologias comuns para atestar o facto de haver efectivamente diferenças entre o homem e a mulher na linguagem. Segundo Jespersen, “the vocabulary of a woman as a rule is much less extensive than that of a man. [...] This may be partly explicable from the education of women, which has up to quite recent times been less comprehensive and technical than that of men. But this does not account for everything [...]” (Jespersen 1922, 248). Jespersen considera mesmo que haverá indícios de que a extensão de vocabulário de homens e mulheres é um traço que não depende da educação: as mulheres seriam menos capazes de compreender e apreender vocabulário independentemente da educação que tivessem tido. Por outro lado, a mulher seria também, segundo Jespersen, mais faladora do que o homem, usaria mais advérbios e adjectivos, o que explicaria o facto de os homens, com grande justiça, objectarem “that there is a danger of the language becoming languid and insipid if we are always to content ourselves with women’s expressions, and that vigour and vividness count for something” (247). Jespersen refere igualmente que “women much more often than men break without finishing their sentences, because they start talking without having thought out what they are going to say” (250).

O capítulo de Jespersen sobre as mulheres, ainda que com pouca verificação científica ou imparcialidade, estende-se por dezoito páginas bem completas que exploram a forma como a linguagem feminina e masculina é distinta. Segundo um sumário deste capítulo feito pelo próprio Jespersen:

The superior readiness of speech of women is a concomitant of the fact that their vocabulary is smaller and more central than that of men. But this again is connected with another indubitable fact, that women do not reach the same extreme points as men, but are nearer the average in most respects. [...] In

language we see this very clearly: the highest linguistic genius and the lowest degree of linguistic imbecility are very rarely found among women. (254)

Otto Jespersen faz também um outro apontamento muito interessante para o nosso estudo: “Men thus become the chief renovators of language, and to them are due those changes by which we sometimes see one term replace an older one, to give way in turn to a still newer one, and so on.” (247). Sendo as mulheres limitadas na sua linguagem e no vocabulário que conseguem apreender (dado que se ficam pela “média”, nunca sendo grandes artistas literárias ou oradoras), é o homem que renova a linguagem, que constrói a linguagem e que constrói o mundo. Esta asserção de Jespersen é fundamental para o nosso estudo da linguagem já que esta ideia de que é o homem que constrói a linguagem e o mundo ganhará nova voz nos anos 60 através dos trabalhos de diversas feministas preocupadas com a masculinização da linguagem. Ainda assim, os estudos e conclusões de Jespersen devem ser vistos como um testemunho do seu tempo, o início do século XX. Nesta época, a maior parte dos textos literários era escrita por homens e as mulheres tinham muito menos acesso a uma educação formal o que poderia conduzir ao reduzido vocabulário feminino (como o próprio autor indica, mas depois repudia como teoria). Por outro lado, o estereótipo de que o homem é superior à mulher estava ainda, nesta altura, bem presente e patente na sociedade e no mundo, o que, sem dúvida, terá influenciado as teorias que foram surgindo.

No mesmo período temporal de Jespersen, no início do século XX, e apesar das limitações da época e da cultura, outros estudos mais sérios, e que procuravam ter maior cientificidade e ser mais imparciais, estavam a ser conduzidos por etnógrafos, antropólogos, analistas da linguagem, entre outros investigadores e teóricos. É o caso de Mary Haas, linguista americana que se especializou no estudo de línguas ameríndias e que trabalhou com comunidades falantes de línguas ou dialectos específicos para conseguir compreender as diferenças de uso da língua entre homens e mulheres. Muitos destes estudos do início do século vieram a identificar o que mais tarde seria denominado de traços de linguagem *sex-exclusive*, ou seja, traços da linguagem exclusivamente usados por homens ou por mulheres dentro de uma cultura e comunidade falante específica. Para distinguir e apresentar variações linguísticas entre a linguagem feminina e a masculina podemos identificar duas categorias de diferenciação linguística entre os géneros: padrões e traços da linguagem *sex-exclusive* e padrões e traços da linguagem *sex preferential*. Se

os traços da linguagem *sex-exclusive* identificam, como o próprio nome indica, as diferenças linguísticas exclusivas ao sexo feminino e ao masculino e a forma como a exclusividade de termos pode excluir o género masculino ou feminino da experiência humana; os traços de linguagem *sex preferential* identificam os conjuntos de tendências fonéticas, lexicais, sintáticas e de interacção que são preferencialmente usadas por homens e/ou por mulheres em comunidades falantes específicas.

O termo *sex differentiation* foi cunhado em 1975 por Ann Bodine no seu ensaio “Sex Differentiation in Language” (Bodine 1975b). Bodine explora e examina as diferenças de discurso e de padrões linguísticos entre homens e mulheres em diversas culturas e conclui que a maior parte das diferenças encontradas entre o discurso feminino e o masculino são, efectivamente, superficiais. Há uma pequena quantidade de traços e diferenças *sex-exclusive* na linguagem.<sup>3</sup> Por outro lado, muito do que é compreendido como diferenciação linguística entre homens e mulheres diz respeito a uma diferenciação *sex preferential*, ou seja, a traços que não são absolutos ou fixos e que podem ser manipulados por quem escreve ou quem fala, por uma sociedade e cultura. Se uma abordagem e uma segmentação *sex-exclusive* se centra na análise das diferenças entre sexos e na exclusão do género; uma abordagem e segmentação *sex-preferential* permite-nos encontrar e estudar não só os padrões diferenciadores, as diferentes tendências linguísticas do homem e da mulher, mas também as semelhanças no uso da linguagem no feminino e no masculino. Tanto padrões *sex-exclusive* como *sex preferential* dependem de uma cultura. Aprender estes padrões é uma parte fundamental de aprender a comportar-se como um “homem” ou uma “mulher” numa determinada cultura. Cada cultura tem então um sistema específico de normas que estipulam e standardizam as diferenças linguísticas entre os sexos e vão depois influenciar a ordem social e económica.

Esta apresentação das duas categorias de diferenciação linguística entre sexos (tal como Bodine as standardizou) é muito breve e resumida. No entanto, a compreensão desta segmentação e a exploração das diferenciações linguísticas serve, acima de tudo, para nos ajudar a começar a compreender como o tema da linguagem e do género tem sido trabalhado ao longo do tempo e como a cultura pode influenciar não só o estudo da

<sup>3</sup> Traços de linguagem *sex-exclusive* tendem a ser encontrados principalmente em dialectos tribais e culturas conservadoras, em que homens e mulheres têm papéis sociais que não são flexíveis. Nestes dialectos, podemos encontrar padrões linguísticos em que homens e mulheres têm conjuntos de vocabulário completamente diferentes. A tribo Carajá, do Brasil, é um dos estudos de caso mais proeminentes das diferenças de exclusividade e de exclusão da linguagem entre sexos (cf. Talbot 1998).

linguagem e do gênero, como a linguagem e os traços de linguagem que apreendemos como homens e como mulheres. Estamos sempre presos à linguagem que representa os limites do nosso mundo.

Como podemos desde já começar a perceber, grande parte das teorias da linguagem relativas às diferenças entre gêneros são desenvolvidas por mulheres. É o que acontece também na filosofia com nomes como Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Hélène Cixous, Michèle le Doeuff, Dale Spender, Judith Butler (entre outras), figuras de proa no estudo da mulher na linguagem e na ordem social. Simone de Beauvoir, por exemplo, considerava até o assunto das mulheres irritante e ultrapassado, mas impossível de ignorar: “É significativo que eu enuncie esse problema. Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade” (Beauvoir 2015, 14), até porque “um homem está no seu direito sendo homem, é a mulher que está errada” (15). Também Le Doeuff escreve: “the question seems insignificant and thus irritating; and yet, as soon as woman thinks she is able to guarantee herself equal legitimacy in philosophical life, formidable resistances are deployed, often with unexpected crudity” (Doeuff 2007, 6). Se, como dizia Wittgenstein, a filosofia é *Sprachkritik*, crítica da linguagem, a própria filosofia, que permite o estudo da linguagem e das realidades que esta comporta, é, segundo Michèle le Doeuff, construída através da exclusão, particularmente através da exclusão da mulher.

A filosofia tradicional ocidental (com e pela linguagem) tem excluído e silenciado as mulheres. E este silenciamento da mulher na filosofia consegue também ser encontrado na forma como os estudos conduzidos por mulheres sobre mulheres têm sido considerados (ou desconsiderados). Uma vez que foram as mulheres quem mais desenvolveu teorias e investigações quanto ao papel da mulher na linguagem e na ordem social, as conclusões decorrentes desses estudos têm sido apelidadas de devaneios feministas, exageros resultantes de teorias infundadas de mulheres feministas, fatalistas, ressentidas e irrealistas. Ser feminista ou ser mulher e falar sobre mulheres continua a suscitar críticas, até na filosofia e na comunidade científica e acadêmica.

Porém, os estudos que forem desenvolvidos por feministas quanto ao gênero e à linguagem não podem nem devem ser descartados ou descurados. É justamente sobre eles que nos vamos debruçar agora para conseguirmos compreender, hoje em dia, como poderão ser relevantes para a nossa investigação.

### **1.2.1. Estudos de mulheres sobre mulheres na linguagem**

Os estudos feministas relativos à linguagem permitiram abrir o campo de estudo do género e da linguagem e, com isso, possibilitaram que se começasse a questionar a presença do género no mundo e na realidade. Os primeiros estudos feministas conduzidos quanto à linguagem e ao género têm, no entanto, de ser vistos como “filhos do seu tempo”: a década de 60. Na década de 60, as mulheres lutavam pela igualdade de direitos, tentavam conseguir ter acesso a mais e melhores postos de trabalho, a salários iguais aos dos homens – lutavam contra a discriminação de géneros. Nesta chamada segunda vaga do feminismo, a linguagem foi um dos temas em que as mulheres se centraram dado que compreenderam que a própria linguagem não estava a representar a experiência feminina, mas a ajudar a excluir a mulher da realidade. Considerando então a linguagem como um factor de exclusão, não tratando a mulher e o homem de forma igual, silenciando a mulher e a sua experiência específica, as feministas tomaram a linguagem e a sexualização da linguagem como bandeira de guerra para lutarem pelos direitos das mulheres e contra a discriminação.

Tendo em conta que a linguagem, como o diziam Frege, Wittgenstein, Gergen, entre outros filósofos da linguagem, constrói a realidade em que vivemos, influencia o comportamento e a experiência humana, já que não podemos pensar, ver ou comunicar se não com a linguagem; as feministas começaram a propor que a linguagem, que limita o nosso mundo, diferencia, degrada, estereotipa e castra a mulher e a figura feminina. E o uso deste termo “castrar” em diversos estudos feministas é também interessante, já que o próprio termo é, por si só, um termo orientado para a experiência do masculino e que dificilmente identifica de forma exacta a experiência feminina. Porém, à falta de termos que melhor representassem a experiência feminina, as feministas aproveitaram e apropriaram-se do termo “castrar”. Como tem a mulher sido castrada da experiência humana através da linguagem? As feministas consideravam que a mulher tem sido limitada a um mundo em que a linguagem não representa a sua experiência humana. O uso de “ele” e “homem” como neutro, por exemplo, de acordo com as feministas, torna as mulheres invisíveis e mudas. As mulheres, sempre o “outro” em relação ao homem (como o dizia Beauvoir), não conseguem identificar-se, exprimir-se e cunhar a sua existência, não conseguem encontrar a sua voz num mundo em que o neutro e o positivo são o masculino.

Robin Lakoff, que é por vezes creditada como tendo estabelecido a linguagem e o género como um objecto e tema de estudo no campo da linguística e outras disciplinas, no seu artigo “Language and Woman’s Place” de 1973, diz mesmo: “The marginality and powerlessness of women is reflected in both the ways women are expected to speak, and the ways in which women are spoken of. [...] The personal identity of women thus is linguistically submerged; the language works against treatment of women, as serious persons with individual views.” (Lakoff 1973, 45).

Por outro lado, as mulheres não encontram o seu espaço como indivíduos sérios e com uma identidade própria porque não conseguem encontrar as palavras para se exprimir – a si e à sua experiência –, já que essas mesmas palavras, que seriam particulares e específicas das mulheres, necessárias à representação de uma experiência feminina, não foram ainda inventadas ou cunhadas num mundo da linguagem que é regado e estandardizado pelo masculino. (Como o demonstram os casos supracitados do uso do masculino como neutro, ou “falso neutro”, como lhe chamaria Maria Isabel Barreno (Barreno 1985), de Homem e Homens como humanidade ou de termos como “castrar”, sem paralelo feminino.)

O artigo de Lakoff foi, de facto, desenvolvido com recurso a pouca análise empírica. Contudo, foi redigido através da intuição e observação dos seus pares, procurando explorar as diferenças linguísticas efectivas entre homens e mulheres. Lakoff determina então que as mulheres usam mais *hedges*, *super polite forms*, *tag questions*, *empty adjectives* e *direct quotation*. “Little girls are indeed taught to talk like little ladies, in that their speech is in many ways more polite than that of boys or men, and the reason for this is that politeness involves an absence of a strong statement, and women’s speech is devised to prevent the expression of strong statements.” (Lakoff 1973, 57). Lakoff estipula também que as mulheres têm um léxico especial, usam entoações de perguntas em frases que deveriam ser declarativas, tendem a falar com menos frequência, pedem desculpa com mais frequência, propendem a não usar linguagem grosseira e/ou palavrões, usam comandos e pedidos indirectos e tendem a ter pouco sentido de humor. Segundo Lakoff, “the overall effect of ‘women’s language’ – meaning both language restricted in use to women and language descriptive of women alone – is this: it submerges woman’s personal identity, by denying her the means of expressing herself strongly, on the one hand, and encouraging expressions that suggest triviality in subject-matter and

uncertainty about it.” (48). Embora a análise de Lakoff não tenha tido como base, como já referido, um estudo empírico, ainda hoje a “hipótese de Lakoff” é estudada.

O trabalho de várias feministas, como Lakoff, permitiu que, procurando alertar para o facto de a mulher ser o “outro” invisível e mudo da linguagem (e do mundo), o feminismo e as teorias feministas influenciassem diversos estudos mais extensos e consolidados quanto ao género e à linguagem. Desde este artigo seminal de Lakoff, diversas linguistas (e feministas) têm desenvolvido distintas abordagens à linguagem e ao género sob diferentes perspectivas: *deficit approach*, *dominance approach*, *difference approach*, *dynamic or social approach* (usando os termos de Coates 2004, 5). Estas abordagens à linguagem e ao género, como a própria Coates indica, surgem de forma cronológica. No entanto, quando uma nova teoria, abordagem e perspectiva surge, tal não significa que as restantes desapareçam. Vejamos o que cada aproximação à linguagem e ao género nos pode ensinar sobre a história da teoria da linguagem do género.

A abordagem *deficit* diz respeito a teorias desenvolvidas aquando do início da teorização da linguagem e do género, a teóricos como Jespersen e mesmo como Lakoff. Esta abordagem define a linguagem masculina como o *standard* e a linguagem feminina como “deficiente”, sofrendo de um défice. A linguagem feminina, sendo descrita como intrinsecamente fraca e pouco assertiva, fica aquém da norma masculina.

A aproximação *dominance*, ou *male dominance*, pode ser encontrada no trabalho de Dale Spender, por exemplo. Esta abordagem considera que o homem tem dominado a linguagem e, como tal, a linguagem tem tornado a mulher muda e invisível. Como a própria Spender diz num artigo publicado em 1980 e reeditado numa colectânea em 2000, “Given that language is such an influential force in shaping our world it is obvious that those who have the power to make the symbols and their meanings are in a privileged and highly advantageous position.” (Spender 2000, 147). São os homens, segundo Spender, que, como grupo dominante, têm produzido a linguagem, o pensamento e a realidade. As mulheres, por seu turno, têm sido postas de parte, exploradas, silenciadas e marginalizadas. “[T]here is sexism in language, it does enhance the position of males, and males have had control over the production of cultural forms.” (*Ibid*). A principal preocupação, bem patente neste tipo de abordagem, prende-se com estudar e recusar a dominância do homem na linguagem e no mundo.

A *difference approach* (ou *cultural difference*) já não se concentra no estudo do poder da linguagem do sexo masculino, mas antes procura compreender o homem e a

mulher como pertencendo a diferentes subculturas. Deborah Tannen e o seu livro, *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*, abordam a linguagem desta forma. Para Tannen, “Recognizing gender differences frees individuals from the burden of individual pathology.” (Tannen 2007, 17). Homens e mulheres são socializados de forma diferente o que implica que vão comunicar e usar uma linguagem diferente. É importante assumir a diferença: tentar tornar a mulher igual ao homem é um dos problemas e erros que Tannen vê em teorias anteriores da linguagem e do género.

A abordagem *dynamic* ou *social constructionist*, segundo Coates, a aproximação mais recente à linguagem, não reconhece o discurso e a linguagem como caindo obrigatoriamente em categorias naturais e fechadas de género. O género já não é apenas uma questão meramente biológica (não é apenas o sexo), é uma construção social. Se é certo que a biologia é um dos parâmetros da construção do género, não é o único, o ser humano não tem um “eu” essencial, este é construído no processo de socialização e em sociedade. Conceitos como género, identidade e *performance* tornam-se então basilares, substituindo a noção fixa, social e biologicamente essencialista do género masculino e/ou feminino. Segundo Judith Butler, que faz incidir os seus estudos precisamente sobre o género, a identidade, a *performance*, a possibilidade de mudança, de mutabilidade e construção do género, permitem antever uma mutação e construção da linguagem. Se o género é uma identidade em mudança e em construção, então a linguagem também o pode ser, e isso abriria novas possibilidades para a linguagem feminina (cf. Butler 1988 e 1990). A linguagem feminina pode ainda ser construída porque nada é fixo ou imutável (noção que poderíamos considerar também wittgensteiniana).

Ainda que possamos falar destas quatro abordagens ou aproximações à linguagem e ao género, “the approaches do not have rigid boundaries” (Coates 2004, 7), vários investigadores e filósofos aproveitaram ideias de diversas abordagens e teorias. Esta distinção serve acima de tudo para estandardizar de uma forma mais ou menos simples como a linguagem e o género se têm vindo a construir na linguagem científica e como o género deixou de ser considerado um elemento imutável e fixo para se tornar dinâmico e em construção na e pela linguagem.



### 1.2.2. Luce Irigaray e o *parler-femmes*

Luce Irigaray, filósofa feminista belga, será uma das figuras de proa no nosso estudo da mulher, do género e da linguagem. Segundo Irigaray, a linguagem é *gendered* (tem género) e, como tal, a filosofia também o é (*gendered*). O género perpetuado pela linguagem e pela filosofia impede que a mulher tenha uma voz activa, quer na linguagem quer na filosofia, já que está limitada pelo masculino. Segundo Irigaray, “Sexual difference is one of the major issues, if not the issue, of our age.” (Irigaray 1993a, 5). Logo, intervir como uma mulher no discurso da filosofia (não como o “mesmo”, não como um homem) é um dos objectivos base de Irigaray nos seus escritos e investigações. De acordo com a própria: “by speaking (as) woman, one may attempt to provide a place for the “other” as feminine.” (Irigaray 1985, 135). A igualdade de géneros não significa que os homens e as mulheres sejam iguais ou devam ser considerados como iguais. A igualdade em si não significa, para uma mulher, tornar-se um homem porque, dessa forma, correr-se-ia o risco de a mulher ser assimilada pelo mundo dos homens, deixando de poder oferecer qualquer contributo distinto como mulher. A igualdade de géneros significa encontrar igualdade na diferença entre os géneros. Assim, é fulcral intervir como uma mulher na filosofia (diz-nos Irigaray) e, extrapolamos, é fulcral intervir como uma mulher na realidade, na escrita, na arte, em todos os pólos da vida humana.

Irigaray escreve ainda sobre o perigo de a mulher cair novamente (sem nunca se ter conseguido libertar completamente) numa linguagem e numa organização social que exilam e excluem a mulher. Para evitar que tal aconteça, preconiza que é necessário, acima de tudo, problematizar, redefinir e reconstruir o termo “feminista” e “feminismo”. Numa entrevista, Irigaray explica: “I don’t particularly care for the term *feminism*. It is the word by which the social system designates the struggle of women. I am completely willing to abandon this word, namely because it is formed on the same model as the other great words of the culture that oppress us.” (*apud* Baruch e Serrano 1988, 150). Abandonando o termo “feminismo”, ou dando-lhe nova conotação, Irigaray considera que talvez seja possível então criar uma identidade e uma subjectividade feminina que possa ser tomada de forma séria e que permita às mulheres falarem como mulheres.

Se é certo que, à imagem de várias outras mulheres e feministas que estudaram a questão do género, da linguagem e da igualdade, Luce Irigaray considera que não há neutralidade quando falamos em linguagem, homens e mulheres; se Irigaray considera de facto que a linguagem (e a filosofia) têm género, a autora apresenta a questão noutros

termos. Não há neutralidade. Esta é a premissa. Não há neutralidade. O que é tido como neutral, o discurso da ciência, das artes, da filosofia, está efectivamente dependente e limitado pelo género, é sexualizado, faz parte do discurso do homem, do *male subject*. “The ‘feminine’ is always described in terms of deficiency or atrophy, as the other side of the sex that alone holds a monopoly on value: the male sex.” (Irigaray 1985, 69). Porém, se é certo que é o masculino que controla o monopólio, a mulher não se deve tentar igualar ao homem, não deve procurar entrar neste “neutro” masculinizado. Em vez de minimizar as diferenças, Luce Irigaray defende que é preciso criar um simbolismo feminino poderoso que seja capaz de representar o outro lado da diferença sexual ou de género, criar o “outro” feminino alicerçado e assumido para que deixe de ser considerado apenas o “outro”. Segundo Irigaray, conseguir encontrar e criar este simbolismo feminino acabaria por ter outras repercussões para além de trazer a mulher de volta à linguagem.

Analisando a proposta de Irigaray com mais detalhe, compreendemos que “Man has been the subject of discourse [...]. And the gender of God, the guardians of every subject and every discourse is always *masculine* and *paternal*” (Irigaray 1993a, 6-7). A linguagem e a língua não dão direitos iguais ou equivalentes ao homem e à mulher. A linguagem, como sistema, discrimina até a mulher. “She [the woman] vanishes in a culture based on sameness” (Irigaray 2013, 4). Por seu turno, a experiência de vida elementar está inscrita na linguagem, esta linguagem que discrimina a mulher e que tem como função construir e conotar imagens da realidade. “Differences between men’s and women’s discourses are thus the effects of language and society, society and language. You can’t change one without changing the other.” (Irigaray 1993b, 32). Dado que para alterar a conotação da linguagem e os significados atribuídos e associados a homens e mulheres é necessário alterar a experiência inicial (a situação e a sociedade), segundo Irigaray, para mudar a estrutura económica e a realidade que tomam a diferenciação dos géneros como construção de patriarcado é preciso mudar a estrutura da linguagem, é preciso encontrar o tal simbolismo feminino. “That requires a development in subjectivity and a transformation of the rules of language” (33-34). Não podemos, no entanto, deixar de apontar que isto favorece um círculo vicioso difícil de quebrar: para alterar as estruturas da realidade é preciso criar um simbolismo feminino; para criar um simbolismo feminino é preciso alterar a experiência inicial; a linguagem pode alterar a realidade que pode alterar a linguagem.

Contudo, para Irigaray, não temos de nos preocupar apenas com a realidade dado que não é apenas esta a estar impregnada pelo masculino e a rejeitar o feminino. O próprio imaginário, que também é construído pela linguagem, é igualmente marcadamente masculino. “With a few additions and subtractions, our imaginary still works according to the schema set in place by Greek mythology and tragedy. [...] The mythology that underlies patriarchy has not changed” (Irigaray 1993c, 11-12). Em *Speculum of the Other Woman*, Irigaray reflecte sobre como a conceptualização da diferença sexual no discurso é governada por um imaginário que é anal, ou seja, que interpreta a diferença sexual como se existisse apenas um sexo, o masculino, sendo que a mulher seria apenas um homem defeituoso.<sup>4</sup> “[T]his happens only in the imaginary of the (male) subject, who projects onto all others the reason for the capture of his desire: his language, which claims to designate him perfectly” (Irigaray 1987, 233).

O imaginário é então conceptualizado em termos de sexo e género, e o conhecimento tem sempre marcas do imaginário. Por isso, para Irigaray, a racionalidade, tal como a conhecemos e como a temos, está implicada em toda uma patologia social que censura o sexo feminino pela consciência lógica, abandonando a mulher fora da ordem simbólica. “This centuries-old taboo on a truly sexualized morphology of and in culture leads to repressions, compensations and pathologies” (Irigaray 1993c, 174). Ou seja, na nossa cultura, no nosso mundo e na nossa realidade, a identidade, a lógica, o imaginário e a racionalidade são simbolicamente masculinos e o feminino é o que está fora, o resíduo não simbolizado. A mulher é o resíduo da cultura, marginal da sociedade. A questão impõe-se: como podemos criar uma socialização da mulher dentro da ordem simbólica (*les femmes entre elles*)? Como podemos encontrar o simbolismo feminino que permitiria à mulher entrar na linguagem, na cultura, no imaginário e formalizar um contrato social feminino? Estas não são questões simples. “The issue, then, is whether our civilizations are still prepared to consider sex as pathological, a flaw, a residue of animality, or if they are finally mature enough to give it its human cultural status. It’s a transformation that will come through the development of the sexed dimension of language and every single means of exchange” (Irigaray 1993b, 36). A linguagem pertence ao simbólico e ao imaginário e constrói a realidade e o imaginário. É na linguagem, pela linguagem, que

<sup>4</sup> O conceito da mulher como homem defeituoso não é exclusivo ou cunhado por Irigaray, foi aliás um conceito que a filosofia ocidental alimentou pelo menos a partir de Aristóteles que dizia que as mulheres teriam por natureza defeito uma vez que não conseguiam produzir o sémen, que comportaria o ser humano inteiro, “a woman is as it were an infertile man” (Aristóteles 1943, 103).

um indivíduo se torna sujeito e não objecto. É pelo simbolismo da linguagem que se conseguiria criar não só um simbolismo feminino, mas um imaginário feminino, um espaço que não definisse a mulher de forma constritora, mas que lhe desse margem para existir em toda a sua multiplicidade de modo a que esta se pudesse “tornar” (*become*) e ascender à subjectividade. “I would like the culture of the subject to which I belong, notably owing to my language, to progress toward a culture of the sexed subject and not towards a thoughtless destruction of subjectivity” (58).

É na linguagem que Irigaray encontra a possibilidade de produzir novas respostas à patologia social actual. A mulher teria de conseguir assumir o *I* (eu) do discurso no seu próprio direito e não como derivado ou como resíduo não simbolizado do *I* masculino. Actualmente, os homens constroem as suas casas para si próprios (constroem a sua própria linguagem, os seus termos, e a sua linguagem é o seu território, a sua casa). “The house of language has become a kind of tomb to which it is necessary to give back a semblance of life. The closure of the logos, of the world, calls for contraries, oppositions, conflicts” (Irigaray 2013, 5). As mulheres terão de criar esse oposto, esse contrário. Têm de encontrar a sua “casa da linguagem” com um imaginário feminino, uma subjectividade feminina, um simbolismo feminino forte que faça um contraponto ao neutral que é masculinizado. A mulher tem de se tornar sujeito da linguagem. “What modification would this process, this society, undergo, if women, who have been only objects of consumption or exchange, necessarily aphasic, were to become ‘speaking objects’ as well?” (Irigaray 1985, 85).

Se esta alteração ocorrer efectivamente, se a mulher deixar de ser predicado na gramática cultural, a mulher poderá tornar-se sujeito e matéria, não resíduo. Para que a mulher se torne finalmente sujeito tem de estar envolvida na construção do mundo e na criação de uma realidade cultural e sociopolítica. No entanto, tal não poderá acontecer se a mulher não estiver inserida na linguagem como agente activo. A mulher precisa de falar como uma mulher: *parler femme – par les femmes* – pelas mulheres. “Speaking (as) woman is not speaking of women. It is not a matter of producing a discourse of which woman would be the object, or the subject. [...] by *speaking (as) woman*, one may attempt to provide a place for the ‘other’ as feminine.” (135). Falar como uma mulher e pelas mulheres deveria consistir numa linguagem e num discurso que viria a contribuir para que a mulher ocupasse o tal espaço simbólico que Irigaray considera fundamental. As mulheres tornar-se-iam já não resíduo, mas sujeito, agente activo, tema, produtoras da

verdade, da realidade e da cultura, até porque “If we keep on speaking sameness, if we speak to each other as men have been doing for centuries, as we have been taught to speak, we’ll miss each other, fail ourselves” (205). *Parler femmes, par les femmes*, permitiria construir novas realidades para as mulheres, pelas mulheres.

Irigaray foi, efectivamente, das filósofas mais prementes e proeminentes na discussão do género e da linguagem e deixa-nos algumas ideias muito claras e importantes: para Irigaray, é preciso cultivar as diferenças do género, não condicionar a mulher até que esta consiga tornar-se num homem defeituoso e entrar na cultura masculinizada; é preciso intervir como uma mulher, falar como uma mulher, estabelecer um simbolismo feminino, um imaginário feminino, criar uma “casa da linguagem” para as mulheres, um espaço subjectivo para as mulheres. No fundo, é fundamental criar a possibilidade de a mulher ascender a uma igualdade de géneros, que não significa uma neutralidade de géneros. Já quanto a filósofos e escritores homens que tentam escrever como mulheres e encontrar o seu espaço, Irigaray diz que, na prática, estes estão a tentar colonizar o espaço que poderia ser das mulheres, o seu feminino é o *the other of the same*, não *the other of the other*. É necessário encontrar o *the other of the other*, o feminino, na linguagem. “The role Irigaray attributes to poetry in this respect is significant. Poets, like psychoanalysts (or lovers) may speak the liberating word. The elements, then, can represent an unstructured and fluid psychic space, less constrained by the dominant imaginary, more open to other possibilities.” (Whitford 1991, 62). O poeta toma o risco de explorar espaços não explorados, simbolismos não criados e pode, presumivelmente, oferecer lampejos de horizontes previamente não sonhados. Poderá então ser pela poesia que a mulher encontrará a palavra libertadora e o simbolismo feminino. Será que os guionistas poderão também contribuir para a exploração de espaços não explorados e para a construção de uma “casa da linguagem” e de um *parler femmes* não constrictos ao imaginário fálico dominante? Na criação e compreensão de um imaginário e de uma linguagem no feminino, esta será uma questão pertinente a ponderar, particularmente tendo em atenção a forma como a mulher se escreve e inscreve na palavra escrita, na *écriture féminine*.

### **1.3. Construir a mulher na e pela narrativa**

Tal como no campo da filosofia e da filosofia da linguagem, também no campo da teoria narrativa foram as mulheres quem primeiro começou a questionar as diferenças

que poderiam existir entre géneros na narrativa. Nos últimos trinta anos, o papel que o género, a sexualidade e o sexo representam na análise da narrativa tem finalmente emergido como uma área de importante consideração no estudo narratológico. Segundo Warhol, “Neither Gerald Prince nor Mieke Bal, in their less specific and more comprehensive presentation of narratology, mention gender as a factor influencing the models they describe.” (Warhol 1989, 4). No entanto, segundo as feministas, a análise e mesmo o “contar” de narrativas são actividades humanas e, como tal, estão impregnadas de práticas e preconceitos relativos ao género. A narrativa e a prática narratológica não acontecem num vácuo de significado. Logo, na segunda vaga do feminismo (já mencionada previamente) surge a narratologia feminista (*feminist narratology*), que, em termos temporais, coincide com o desenvolvimento da ideia de *écriture féminine* (que abordaremos também neste capítulo).

Tal como Kathy Mazei propõe, dado que é uma definição muito concisa e clara, usemos o que Warhol estabelece como narratologia feminista para melhor compreendermos o que significa: “the study of narrative structures and strategies in the context of cultural constructions of gender” (*apud* Mazei 1996, 6). A narratologia feminista não é um campo de estudo e uma disciplina una e única, é diversa e propõe métodos de estudo, de análise e de avaliação distintos. Porém, há temas comuns que atravessam o estudo da narratologia feminista e as suas duas funções centrais (delineadas pelo trabalho seminal de Susan Lanser) mantêm-se: (1) a narratologia feminista serve como meio de clarificar e interpretar narrativas, particularmente quando essas interpretações e clarificações dizem respeito a questões relativas ao género; (2) a narratologia feminista providencia um meio de reflectir sobre (e em alguns casos de reformular) a teoria narrativa em si.

Susan Lanser é um dos nomes de proa no estudo da narratologia feminista. O próprio termo começou a ser mais usado em meados dos anos 80 após a publicação de “Toward a Feminist Narratology” em 1986. No seu texto, Lanser aponta para a existência de um preconceito androcêntrico no núcleo em que os modelos clássicos narrativos se constroem. A narrativa toma os modelos narratológicos e a narrativa em si como neutra: segundo Lanser, “virtually no work in the field of narratology has taken gender into account” (Lanser 1986, 343). Mas a verdade é que a narratologia é específica do género (*gender-specific*) e tem constantemente analisado textos feitos por homens e sobre homens. Há, portanto, dois parâmetros que deverão ser explorados no estudo da narrativa:

(1) sobre quem se escreve; (2) quem escreve. Susan Lanser propõe que a narratologia tal como a conhecemos seja reexaminada e, se necessário, revista de modo a lidar de uma forma mais adequada com narrativas sobre mulheres, para mulheres e por mulheres. “My insistence on writing women’s texts into the historical canon of narratology has precisely this aim of making it more adequate to the diversity of narrative.” (345).

Cerca de trinta anos depois de Lanser ter desenvolvido o seu trabalho, a narratologia feminista evoluiu e ganhou um espaço legítimo como subdomínio importante e diverso da teoria narrativa, mas não sem sofrer alterações nesta evolução. Se inicialmente a narratologia feminista tinha como objectivo enfatizar e reconhecer categorias binárias e assumir padrões de diferença entre homens e mulheres e as narrativas que estes poderiam contar; a partir dos anos 90 (e como consequência da evolução da teoria feminista graças a teóricos como Judith Butler, por exemplo), a narratologia feminista começou a concentrar-se na diversidade e em perguntas mais abrangentes que questionavam a temática do género em narrativas específicas e em correlação com outros factores de igual importância e influência: raça, classe, contexto cultural, sexualidade. A narratologia feminista começou a assumir que nem sempre é o factor “género” que está na base de certos traços e usos narratológicos. O género e a narrativa devem ser compreendidos como factores variáveis que se relacionam de forma mutável e interactiva. “It is only, I believe, such an expansive narratology that can begin to fulfil the wish Gerald Prince expresses at the end (164) of his *Narratology*: that ‘ultimately, narratology can help us understand what human beings are’.” (358).

Para melhor compreendermos esta questão do género na narrativa, comecemos por analisar a mulher objecto na narrativa, ou seja, a representação dos géneros, e particularmente da mulher, na narrativa. Se os provérbios populares nos serviram para encetarmos o nosso estudo da mulher na linguagem; neste caso, procuraremos também encontrar na sabedoria popular a forma como, historicamente, a mulher tem sido cunhada como objecto da narrativa: através das histórias populares, histórias de crianças e de encantar. Estas histórias, particularmente as histórias de crianças e de encantar (os chamados *fairytale*s), resistiram à passagem do tempo uma vez que foram contadas e recontadas por gerações de mulheres que as usavam para entreter e educar os filhos. “While engaged in the female craft par excellence, these women full of knowledge found an arena and form through which to articulate the silent matter of life. [...] [T]hrough the mesmerizing voice, wise women (like Metis, Athena, the Fates, Scheherazade) passed on

the secret lore – of birthing, dying, destiny, courtship, marriage, sexuality – from generation to generation.” (Rowe 1986, 64). Porém, os responsáveis por recolher e recontar estas histórias em livro foram homens, tais como Andrew Lang, Charles Perrault, Hans-Christian Andersen e, talvez mais reconhecidamente, os irmãos Grimm. Nas primeiras edições destas colecções de histórias de encantar, diversas mulheres foram citadas como fonte de referência para a escrita dos contos editados. Quanto aos irmãos Grimm, por exemplo,

Rölleke (2011) dedicated a meticulous study to “who told which fairy tale”, coming to very impressive, detailed conclusions. Apart from Dorothea Viehmann, who was not a poor peasant but a well-to-do business woman from Kassel, Rölleke lists the poet Annette von Droste-Hülshoff and her sister Jenny, Marie Hassenpflug and her two sisters Amalie and Jeanette, and about 20 other storytellers, mostly young unmarried women of higher upbringing, but also educated men. (I. d. Santos 2014, 5)

Contudo, à medida que reedições foram sendo lançadas, as vozes destas mulheres foram sendo lentamente apagadas da história das narrativas e dos contos de encantar.

Concomitantemente, as histórias que estes “coleccionadores” e “colectores” de contos cunharam como suas foram, em cada nova edição, sofrendo alterações em relação aos contos originais da tradição oral. Vários foram os autores e investigadores que se debruçaram sobre as alterações realizadas nos contos tradicionais e de encantar (*fairytale*s) particularmente no que diz respeito ao género: Maria Tatar (2003, 2010), Ruth B. Bottingheimer (1986), Karen E. Rowe (1986), Marina Warner (1994), Donald Hasse (2004), entre outros. Quanto a essas alterações e subversões, escreve Karen E. Rowe:

To have the antiquarian Grimm Brothers regarded as the fathers of modern folklore is perhaps to forget the maternal lineage, the ‘mothers’ who in the French *veillées* and English nurseries, in court salons and the German *Spinnstube*, in Paris and on the Yorkshire moors, passed on their wisdom. The Grimm brothers, like Tereus, Ovid, King Shahryar, Basile, Perrault, and others reshaped what they could not precisely comprehend, because only for women does the thread, which spins out the lore of life itself, create a tapestry to be fully read and understood. (Rowe 1986, 68-71)

Já Donald Hasse escreve:

In a series of articles from 1980 to 1985, Bottingheimer demonstrated how the Grimm’s editorial interventions – including their apparently simple lexical



revisions – weakened once-strong female characters, demonized female power, imposed a male perspective on stories voicing women’s discontents, and rendered heroines powerless by depriving them of speech, all in accord with the social values of their time [...]. (Hasse 2004, 11)

Quanto ao silenciamento da mulher nos contos de encantar (particularmente nos editados pelos irmãos Grimm) escreve a própria Ruth B. Bottingheimer:

In his own time Wilhelm Grimm codified a generally accepted behavioral code both as he found it in oral narrative and as he rewrote it in the collection. In *Fairy Tales* he expressed the values of German social structure out of which these tales grew, by holding up specific models of behavior as essential and necessary and exhibiting terrible punishments as the just fate of the wayward and dilatory. (Bottingheimer 1986, 129)

A autora termina concluindo que “fairy tales offered an apparently innocent and peculiarly suitable medium for both transmitting and enforcing the norm of the silent woman.” (130).

Maria Tatar é também uma das autoras e investigadores que se dedica a compreender como os *fairytales* foram impregnadas por uma visão mais masculina e que alterações foram sendo feitas à medida que novas edições eram lançadas. “What the Brothers [Grimm] found harder to tolerate than violence and what they did their best to eliminate from the collection through vigilant editing were references to what they coyly called ‘certain conditions and relationships’.” (Tatar 2003, 7). Mais do que a violência que continuou a marcar os contos de encantar (personagens masculinas ou femininas podiam ser pérfidas e más), eram determinadas “condições e relacionamentos” que iam sendo eliminadas dos contos, tais como a gravidez (como desejo frívolo e como resultado de uma relação sexual fora do casamento), o incesto ou desejo incestuoso e a sexualidade, particularmente feminina, fora do casamento. A análise dos investigadores supracitados (e de outros) relativamente às alterações feitas aos contos de encantar originais mostram como, por exemplo, a Rapunzel não era uma donzela casta e pura na primeira edição da história pelos irmãos Grimm, na verdade, teria tido vários encontros sexuais prévios ao casamento com o príncipe e teria mesmo engravidado. Por outro lado, em *Hansel e Gretel* e em *A Branca de Neve* a madrasta má era na verdade a mãe biológica numa primeira edição dos contos, sendo que apenas na segunda edição passou a ser madrasta uma vez que “the Grimm’s held motherhood sacred.” (Zipes in Grimm e Grimm 2014, xxxvii).

As alterações que foram sendo imputadas aos contos de encantar nem sempre representaram a mulher de uma forma mais negativa, mas parecem, contudo, tipificar a figura feminina. Se os homens não pareciam ter de seguir um código moral restrito, as mulheres, silenciadas, tinham de o fazer ou seriam castigadas.

Pese embora estas e outras adaptações e ajustes que foram sendo feitos ao longo do tempo a estas narrativas, os contos de encantar e as histórias populares infantis são uma fonte interessante de estudo da narrativa do género porque nos permitem perceber não só como a figura feminina e masculina têm sido representadas, mas também como estas figuras e estes contos podem, hoje em dia, influenciar ou ajudar as crianças que os lêem a compreender o mundo, o simbólico, as noções de género e de identidade.

Os contos infantis e de encantar, que oferecem às crianças um mundo de imaginação e de prazer, são peças importantes da literatura infantil e têm um efeito duradouro na nossa sociedade. A fórmula, a estrutura e as temáticas dos contos de encantar tradicionais são muito semelhantes, todos nós conhecemos, crescemos e vivemos com estas fórmulas. Regra geral, temos uma personagem principal que, muitas vezes, é mulher (talvez porque as histórias foram perpetuadas oralmente por mulheres). Porém, a mulher dos contos infantis resume-se, habitualmente, a dois papéis: (1) a bruxa ou a madrasta má, a vilã, que é esperta, mas pérfida e que, geralmente, morre no fim; (2) a heroína, a donzela inocente, linda, virtuosa, pobre, que nunca conseguirá resistir a este mundo sozinha, que precisa de ser salva pelo seu príncipe, a fonte de força física e mental, que a defenderá de todos os males e que casará com ela providenciando-lhe o tão desejado “felizes para sempre”. O bem vence o mal, a mulher casa com o homem, e tudo está bem com o mundo novamente. Segundo os contos infantis, para a mulher conseguir viver “feliz para sempre” terá de se fechar no estereótipo da mulher passiva, bela, sem ambição. Para ser “feliz para sempre” a mulher do conto de encantar tradicional deve ser esposa ou mãe, submissa, e estar disposta a sacrificar-se a si própria e à sua identidade, à sua voz. Por outro lado, se as mulheres forem ambiciosas, independentes, emancipadas, serão severamente castigadas e dificilmente serão “felizes para sempre”, a não ser que, entretanto, consigam reencontrar o caminho do bem: da passividade e submissão. “Should those girls remain cunning as they mature, they become witch or stepmother and suffer her same sorry fate.” (Fisher e Silber 1998, 81). Os contos infantis e de encantar tradicionais (e mesmo os mais actuais, segundo alguns autores) representam a forma como as sociedades tentam silenciar e oprimir as mulheres tornando-as seres passivos e

submissos. Estes contos contêm ainda avisos e ensinamentos para as crianças do sexo feminino: se decidirem mostrar traços não-femininos (como emancipação) serão severamente punidas, tornar-se-ão más e feias e transformar-se-ão em madrastas ou bruxas malvadas, nunca podendo ser “felizes para sempre”.

A narrativa pode transformar a forma como uma criança se vê a si e ao sexo oposto. Segundo Mary Hill Arbuthnot, muitas vezes, a forma como a criança tem acesso às primeiras noções de valores sociais é através de livros e contos populares, contos de encantar. “In the enjoyment of folktales, children can assimilate a sense of their own identity and an appreciation of that of others”, escreve Arbuthnot, e Zena Sutherland acrescenta: “and can share in the cultural literacy that should be the heritage of every child” (*apud* Negro 1999, 592). A estereotipagem da figura feminina e masculina pode ter um enorme impacto na forma como as crianças do sexo feminino e masculino vêem o seu papel de “mulher” e “homem”. Entre os três e os seis anos, as crianças começam a desenvolver estereótipos relativos ao género e aos interesses e ocupações associados ao género. Desta feita, parece certo que as crianças conseguem compreender e aperceber-se das diferenças associadas aos papéis do género nos contos infantis (tal como tem sido estudado por diversos teóricos e psicólogos). Os contos de encantar e infantis não só representam ideias estereotipadas no que diz respeito ao género, como perpetuam conceitos patriarcais como forma de manter uma hierarquia do género. “Fairytale plant an influential seed in the minds of children and as children grow, these subtle concepts morph into their perspective on reality, and as other means of perpetuating gender ideals that hyper-masculine men while objectifying and subordinating women.” (Neikirk 2009, 41). Os contos já não são só histórias de embalar, são também um meio eficaz de exercer poder sobre as mulheres, mantendo o mito da mulher e preservando a marca das diferenças de género. Também hoje em dia, em que surgem novos contos infantis, menos estereotipados, que procuram uma maior igualdade de géneros, “The new message seems to be that women can achieve things on their own but they have to be attractive in order to do so” (39). Apesar da tentativa de quebrar estereótipos de género, mantém-se, ainda actualmente, o mito da beleza feminina: é a beleza, mais do que a mulher em si (o que faz, quem é, o que diz), que define a figura da mulher.

Ao que tudo indica – e tendo em conta os estudos conduzidos e supracitados quanto aos *fairytale*s, a sua adaptação por coleccionadores e colectores homens (particularmente pelos irmãos Grimm) e a sua importância para o desenvolvimento da

identidade nas crianças –, a narrativa tradicional (escrita e oral) que chegou até aos dias de hoje através de contos infantis parece ser cunhada pelo simbólico do *phallus*. E a semente que estes contos plantam e plantaram (sexualizada, com género) disseminou-se e perpetuou-se muito para lá da narrativa tradicional, na literatura e na narrativa actuais (e mesmo nas narrativas do guião, na “jornada do herói”). Logo, “[N]arrative form itself becomes the site of feminist struggle. The ‘male’ plot is not only masculine in terms of its content but also patriarchal in its ideology” (Page 2007, 199). Tendo em conta que é esta mulher objecto da narrativa que está a construir a nossa cultura e a ensinar potenciais mulheres sujeito da escrita, temos agora de compreender como é que a mulher sujeito da escrita se tem inscrito nesta narratologia masculinizada.

### 1.3.1. *Écriture féminine*: a mulher sujeito da escrita

“Women must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Women must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement.”

(Hélène Cixous 1976, 875)

Como já vimos anteriormente, a mulher tem sido deixada de fora da ordem simbólica e lógica do pensamento, da linguagem, da narrativa e da realidade. Se Irigaray procurava trazer a mulher de volta à linguagem (e à realidade) através do *parler femmes*, *écriture féminine* é um termo cunhado por Hélène Cixous em *The Laugh of the Medusa* (1976) e advém da preocupação de Cixous quanto à escrita ser, também ela, demasiado masculinizada. O facto de a representação da mulher ter sido perpetuada numa estrutura sociopolítica e ideológica masculinizada (que exacerbou todos os sinais de oposição de género e que impediu que a mulher ganhasse o seu espaço para se exprimir), combinado com o facto de ser na ficção que isto acontece (a ficção que constrói e contribui para o alicerçar de uma ideologia dominante), para Cixous é grave já que, “writing is precisely the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of transformation of social and cultural structures” (Cixous 1976, 879).

Analisando, revendo e contrapondo-se a teorias e ideias psicanalíticas (de Freud e Lacan) que identificam a estrutura da linguagem como estando centrada no *phallus* e a linguagem como estando dentro da ordem simbólica e representacional (um único significante está ligado a um único significado), Cixous argumenta que a posição de sujeito da mulher (ou do feminino) se tem encontrado à margem do simbólico e que isso poderá funcionar, até, a favor de uma escrita no feminino. A teoria psicanalítica reconhece a mulher como um ser com uma “falha” devido à falta do *phallus* e que, num estado de desenvolvimento psicosssexual, teria “inveja do pênis”, dada a sua percepção de incompletude em relação ao homem. Segundo Freud, “girls feel deeply their lack of a sexual organ that is equal in value to the male one; they regard themselves on that account as inferior, and this ‘envy for the penis’ is the origin of a whole number of characteristic feminine reactions.” (Freud 1978, 38). Freud continua apelidando ainda as mulheres de “‘dark continent’ for psychology” (*Ibid*), difíceis de compreender e analisar dada a sua “falha”.

Lacan, por seu turno, seguindo as teorias psicanalíticas e reconhecendo também que a identidade de gênero é produzida pela linguagem, analisa a estrutura de pensamento centrada no *phallus* e permite a abertura do debate em torno do falocentrismo. Lacan, que tem sido quer uma influência, quer uma figura criticada pelas feministas (dado que “retira” a componente biológica do termo *phallus* ao mesmo tempo que cria uma teoria *phalocêntrica*), toma o *phallus* não como o pênis, como um órgão biológico, mas como um significante que implica outros significantes e um sistema de significados.

The phallus is the privileged signifier of that mark in which the role of the logos is joined with the advent of desire. It can be said that this signifier is chosen because it is the most tangible element in the realm of sexual copulation, and also the most symbolic in the literal (typographical) sense of the term, since it is the equivalent here to the (logical) copula. It might also be said that, by virtue of its turgidity, it is the image of the vital flow as it is transmitted in generation. (Lacan 1977, 287)

Segundo Derrida (que cunha o termo), Lacan cai no erro do falocentrismo, conceito que é aproveitado também pela crítica feminista.

Uma cultura ou sociedade falocêntrica é uma cultura em que a realidade é estruturada em termos de opostos: masculino/feminino, homem/mulher, bom/mau, presença/ausência; e em que o primeiro termo é considerado superior ao segundo

(masculino, homem, bom, presença, etc.). Uma noção falogocêntrica, que (segundo Irigaray e Cixous, por exemplo) tem dominado o pensamento e a cultura ocidental, cunha a mulher como um homem defeituoso, o que se revê e espelha na linguagem e na escrita. O que Cixous pretende é, justamente, aproveitar estes preconceitos da cultura ocidental perpetuados pela teoria psicanalítica: que as mulheres são incompreensíveis, menos morais, menos racionais do que os homens e que estão fora da ordem simbólica devido à sua falha biológica. Aproveitando o conceito de *dark continent* de Freud como metáfora, Cixous celebra a falta de controlo que é possível ter sobre a posição da mulher na ordem simbólica falocentrista (ou falogocentrista). Se a mulher é um *dark continent*, uma marginal do *phallus*, está, por isso mesmo, liberta da ordem simbólica vigente e pode, melhor do que ninguém, encontrar a “palavra libertadora”, a que Irigaray também se referia.

Desenvolvendo e cunhando o conceito de *écriture féminine* para descrever um tipo de escrita que se encontra à margem do falogocentrismo e do discurso patriarcal, Cixous associa a escrita representativa ao simbólico e a escrita não representativa ao corpo feminino e maternal. A escrita feminina faria parte de um espaço real e não simbólico ou simbolizado, tomando a expressão do inexpressável que poderia apenas ser atingido através da experimentação e do jogo. Segundo Cixous, sendo uma prática libertadora e fora do jugo do falogocentrismo, a *écriture féminine* não poderia ser codificada ou definida, “It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded [...]” (Cixous 1976, 883). A prática da escrita feminina “will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophico-theoretical domination” (*Ibid*). Dado que a mulher está à margem, é o outro residual, o *dark continent* da filosofia e da sociedade, esta será a posição que a mulher usará para libertar a sua escrita, longe da codificação e definição constritora do racionalismo e do simbólico do *phallus*.

Para Cixous, a escrita feminina serviria (ou poderia servir) como uma forma disruptiva e desconstrutiva de sacudir a segurança da ordem simbólica do *phallus* e permitiria ainda mais jogo, experimentação e possibilidades (na escrita e no género) para todos os sujeitos que usassem a linguagem. “She [the woman] must write her self, because this is the invention of a new insurgent which, when the moment of liberation has come, will allow her to carry out the indispensable ruptures and transformations in her history.”

(880). Quando o momento de libertação chegar, a escrita feminina permitirá finalmente abrir as portas para a transformação da história da mulher e para a vinda de uma nova mulher que deixa a velha, a defeituosa, residual e *dark continent*, no passado do *phallus* simbólico.

Se é certo que o termo *écriture féminine* foi cunhado por Hélène Cixous em *The Laugh of the Medusa* (1976), rapidamente se tornou numa teoria, numa secção ou facção da teoria literária feminista que teve origem em França, nos anos 70. Contrapondo as ideias e teorias de Irigaray e Cixous conseguimos compreender que estas parecem fazer eco uma da outra (*parler femmes* e *écriture féminine*). Quer Irigaray, quer Cixous procuram o espaço da mulher na linguagem, pela linguagem (escrita e falada). Para além de Luce Irigaray e Hélène Cixous, também Monique Wittig, Chantal Chawaf, Catherine Clément e Julia Kristeva contribuíram para o desenvolvimento e estudo da *écriture féminine*. Dado que todas estas feministas e teóricas trouxeram um valioso e distinto contributo para a compreensão da escrita feminina, analisemos, de forma breve, o trabalho desenvolvido pelas autoras ainda em falta.

**Monique Wittig** é uma escritora francesa, feminista, que foi uma das fundadoras do Mouvement de Libération des Femmes. Em 1969, publicou o seu romance *Les Guérillères* sobre mulheres guerrilheiras que criaram o seu próprio Estado soberano depois de terem derrubado o mundo patriarcal. Este livro, organizado através de uma série de poemas em prosa, é hoje considerado como uma fonte revolucionária e controversa para feministas e lésbicas de todo o mundo. Segundo Wittig, “In *Les Guérillères* I try to universalize the point of view of *elles*. The goal of this approach is not to feminize the world but to make the categories of sex obsolete in language. I, therefore, set up *elles* in the text as the absolute subject of the world.” (Wittig 1992, 85). Curiosamente, Wittig, ainda que tenha escrito este livro/romance seminal, ainda que desenvolva o seu trabalho académico e de ficção em torno da experiência feminina na escrita, opõe-se à ideia de uma escrita feminina. Numa rara entrevista a um jornal diário francês aquando do seu retorno à literatura em 1999 com *Paris-La-Politique et Outres Histoires*, Wittig declarou: “Il n’y a pas de littérature féminine pour moi, ça n’existe pas. En littérature, je ne sépare pas les femmes des hommes. On est écrivain, ou pas. On est dans un espace mental où le sexe n’est pas déterminant. Il faut bien qu’on ait un espace de liberté. Le langage le permet. Il s’agit de construire une idée du neutre qui échapperait au sexuel.” (Wittig 1999). Segundo Wittig, não há mulheres ou homens na linguagem e na literatura, ou se é

escritor, ou não se é. Porém, ainda que recusando a ideia de uma escrita feminina, Wittig debruça-se sobre o termo e sobre a categoria “mulher”. Para Wittig “‘woman’ has meaning only in heterosexual systems of thought and heterosexual economic systems. Lesbians are not women” (Wittig 1992, 32). Wittig, que se assume como uma *radical lesbian*, estigmatiza o mito da mulher e chama à heterossexualidade um regime e um contrato social e político que as lésbicas recusam.

Dado que a categoria “mulher” só existe neste contrato social heterossexual e só existe em oposição à categoria “homem”, a “mulher” fora do sistema heterossexual e sem relação ou oposição ao “homem” deixaria de existir, deixaria de ser “mulher”. “To refuse to be a woman, however, does not mean that one has to become a man” (12), significa apenas, segundo Wittig, recusar as ideias impostas e aceites quanto à conotação e compreensão do feminino e do termo “mulher”. Um novo foco devia então ser apontado à identidade pessoal e não às categorias de “homem” ou “mulher”, sendo que o objectivo último de Wittig era suprimir o “homem” como classe e como norma através de uma luta política: “one must destroy politically, philosophically, and symbolically the categories of ‘men’ and ‘women’” (XIII-XIV). Esta é a proposta de Monique Wittig: que as categorias de sexo sejam destruídas. Para rejeitar o mito da “mulher” é preciso destruir a heterossexualidade como um sistema que é baseado na opressão da mulher pelo homem e na existência da mulher e da categoria “mulher” apenas por oposição ao homem (falocentrismo). Uma escrita feminina, para Wittig, não existe, “Committed literature and *écriture féminine* have in common that they are mythic formations and function like myths” (69). Logo, “homem” e “mulher” como categorias de pensamento ou de linguagem têm de deixar de existir, sendo substituídos não por mitos, mas por uma identidade pessoal não limitada pelo sexo e por categorias.

**Chantal Chawaf**, também ela escritora e teórica feminista, lança em 1974 o seu livro *Retable/La Rêverie* que conta com a conjugação de dois textos: “Retable” e “La Rêverie”. “Retable” conta a história de uma menina órfã (os seus pais morreram na Segunda Guerra Mundial devido a uma bomba) que é ilegalmente adoptada. Ainda que a menina não saiba nada sobre as suas origens, sobre os seus pais biológicos, tem diálogos (monólogos) com a sua mãe biológica e insiste que a sua “memória fetal” se manifesta nos seus sonhos, desejos e fantasias. Esta ligação intra-uterina entre mãe e filha, bem como a procura pela criação de uma linguagem maternal, estão bem presentes e patentes nos livros de Chawaf. Juntamente com “Retable”, é publicado “La Rêverie”, “which



offers a lyrical, sensual evocation of a woman's experience of her own body, of love and sex" (Robson 2004, 129). Segundo uma crítica feita ao livro em Janeiro de 1975 no jornal *Les Nouvelles Littéraires*, "dans *Retable* comme dans *La Réverie* – et là est le lien profond entre ces deux textes – Chantal Chawaf transforme l'écriture en moyen d'explorer le corps, de dire la singularité de l'individu par sa présence à son corps, et par-là même à la vie. Et le corps, en l'occurrence, ne peut être que sexué" (Bonnefoy 1975).

Com este seu livro *Retable/La Réverie*, Chawaf inicia assim (juntamente com as autoras já assinaladas) aquilo que os críticos denominaram igualmente como *écriture féminine*. Agora num objecto escrito, palpável, real, não só já como forma teórica, Chawaf, com os seus livros, demonstra a possibilidade de, efectivamente, se cunhar e desenvolver uma escrita no feminino. Tentando concretizar o potencial latente das palavras que podem libertar o inconsciente das mulheres, Chawaf explora a relação mãe-filha, tenta encontrar o espaço da mulher na literatura, tenta desintelectualizar o corpo e dar voz a uma experiência interna, uma experiência feminina que, tal como dizem os "homens", é menos intelectual, mais subjectiva e carnal.

Já que a tradição ocidental, como temos vindo a apontar, associa o intelectual ao masculino e o carnal à mulher, é preciso transformar o corpo, o carnal não intelectualizado, num veículo que seja capaz de transmitir o feminino. "Chantal Chawaf voit la nécessité de faire entrer la mère, procréatrice de vie, dans le Symbolique et de créer ainsi un langage charnel qui prenne racine dans le corps maternel biologique où se conçoit la vie humaine." (Saigal 1996, 65). É necessário que a mãe, procriadora da vida, consiga entrar no simbólico que lhe foi vedado. Para tal, é fundamental criar uma linguagem carnal enraizada no corpo dessa mãe biológica onde se concebe a vida humana. Segundo Valerie Hannagan, "[Chawaf] is attempting to work in a pre-Oedipal mode, to write preverbally even" (*apud* Robson 2004, 111). Procurando escrever pré-verbalmente, é apenas na linguagem carnal que Chawaf antevê a possibilidade de traduzir as pulsões internas do corpo, os seus afectos, o fluxo sanguíneo interno. A predominância de uma linguagem carnal já não é referente ao racional ou ao intelectual, mas ao sensorial, ao ritmo da vida que a figura maternal biológica cria e permite. Segundo Chawaf, é preciso "faire changer le langage de direction afin de produire la vie. Si on évolue vers le décrépitude, le vieillissement, l'indifférence, l'usure et la mort, pourquoi ne pas régresser, au contraire, vers la fraîcheur, la fertilité, le jaillissement, de don de la vie, le don de faire la vie?" (*apud* Saigal 1996, 65). Fazer uma transição para uma linguagem carnal e

maternal é regressar à vida. E neste regresso à fertilidade, à vida, é o corpo que escreve, é o corpo que dá vida, que pode falar através da palavra escrita. Estamos então a falar de uma *linguistic flesh*, uma “carne linguística”, uma forma distinta de compreender linguagem e corpo e de relacionar linguagem e corpo – a escrita é do corpo, pelo corpo, através da palavra. Acima de tudo, diz Chawaf, “Feminine language must, by its very nature, work on life passionately, scientifically, poetically, politically in order to make it invulnerable.” (Chawaf 1980, 178).

**Catherine Clément** é uma escritora de sucesso que, antes de se dedicar à literatura e à ficção, escreveu livros sobre psicanálise, filosofia e história. Quanto à linguagem e à escrita, publicou livros quer com Hélène Cixous, quer com Julia Kristeva, em que explora o papel da mulher. No seu livro *Opera, or The Undoing of Women* em que analisa e questiona a forma como as intrigas de ópera tratam as mulheres, como matam as personagens femininas, “Dead Women, dead so often.” (Clément 1997, 47), Clément analisa o espectáculo das mortes metafóricas, figurativas e reais e a variedade de formas como a mulher é morta. “What awareness dimmed by beauty and the sublime come to stand in the darkness of the hall and watch the infinitely repetitive spectacle of a woman who dies, murdered?” (*Ibid*). Na ópera (talvez como na vida) a mulher está sujeita a diversas mortes, muitas delas violentas. Através da lente do feminismo e da teoria literária, Clément procura desvendar as mensagens negativas relativas a mulheres que podemos encontrar na maior parte das histórias que são familiares a todos os ouvintes e amantes de ópera. Porém, ainda que Clément se centre nas histórias que são cantadas pela ópera, na forma como as mulheres são negativamente representadas, na sua morte simbólica e real, muito em breve teremos a oportunidade de perceber que as intrigas de ópera (quanto à representação e morte da mulher) não estão muito distantes das intrigas existentes nos guiões.

O livro *The Newly Born Woman*, co-escrito com Hélène Cixous, explora, num diálogo entre as duas autoras, o que estará escondido e reprimido na cultura, a mulher e a *écriture féminine*. Numa primeira parte do livro, “The Guilty One”, Clément declara: “Somewhere every culture has an imaginary zone of what it excludes, and it is that zone that we must try to remember *today*.” (Clément 1996, 6). Para permitir que tal aconteça, Clément providencia uma análise da imagem de mulheres em mitos, em histórias, na escrita, no imaginário e apresenta especificamente a forma como as mulheres são cunhadas como feiticeiras ou como histéricas: “The feminine role, the role of sorceress,

of hysteric, is ambiguous, antiestablishment, and conservative at the same time.” (5). A mulher, ambígua e difícil de definir, torna-se “guilty of unknown wrongs” (*Ibid*), “woman is the figure at the centre to which the other refer, for she is, at the same time, both loss and cause, the ruin and the reason. She, once again, is the guilty one” (24). Na segunda parte do livro, “Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays”, Hélène Cixous imagina formas de libertação da mulher desse imaginário fechado, construtivo e ainda masculinizado. “There is an intrinsic connection between the philosophical and the literary [...] and the phallogentric.” diz Cixous, “Philosophy is constructed on the premise of woman’s abasement. Subordination of the feminine to the masculine order, which gives the appearance of being the condition of the machinery’s functioning” (Cixous 1996, 65). Como parte das propostas para a libertação da figura feminina, Cixous declara “I will say: today, writing is woman’s. [...] Writing is the passageway, the entrance, the exit” (85), a mulher pode libertar-se com a palavra, com a linguagem, e criar o espaço do outro, o seu espaço. A terceira e última parte do livro, “Exchange”, apresenta um diálogo, uma troca de ideias, entre Cixous e Clément sobre a imagem feminina, as formas de libertação da mulher. Aqui conseguimos compreender as diferenças e semelhanças nos seus discursos. Clément refere até que os seus discursos diferem porque: “Yours is a writing halfway between theory and fiction. Whereas my discourse is, or I would like it to be, more demonstrative and discursive, following the most traditional method of rhetorical demonstration” (Clément e Cixous 1996, 136). Ainda que haja efectivamente diferenças na forma como as autoras abordam as questões nos seus discursos, há sempre um ponto em comum neste diálogo: ambas concordam que a mulher tem sido sujeita a uma marginalização opressiva, tem sido silenciada, tem sido uma sombra. Por isso, a mulher muda tem de, agora, encontrar o seu espaço e a sua forma de falar, chorar, gritar, escrever.

**Julia Kristeva** estudou sob a tutela de Lucien Goldman e Roland Barthes e foi com *Semiotiké*, publicado em 1969, que ganhou reconhecimento. O seu trabalho e investigação na área da linguagem vem estipular dois processos de significação que devem ser analisados na produção de significado: “semiótico” e “simbólico”. “These two modalities are inseparable within the *signifying process* that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse [...] involved” (Kristeva 1984, 24). Kristeva descreve o “simbólico” como o espaço em que o desenvolvimento da linguagem permite à criança tornar-se num “sujeito falante”, desenvolver o seu sentido

de identidade separado do da mãe, “for a symbolic, paternal prohibition already dwells in me on account of my learning to speak at the same time” (Kristeva 1982, 39). A este processo de separação entre mãe e criança chamamos “abjecção” – a criança tem de rejeitar a mãe, de se afastar dela, para conseguir entrar no mundo da linguagem, da cultura, do significado e do social. “Let us therefore not speak of primacy but of the instability of the symbolic function in its most significant aspect – the prohibition placed on the maternal body [...]” (14).

O “semiótico” seria distinto do “simbólico” uma vez que o “simbólico” é associado ao masculino, à estrutura, à lei. Já o “semiótico” seria mais primário, primitivo, instintivo, pré-linguagem. Com o termo “semiótica”, Kristeva “is signalling a realm of meaning that resists any systemization. [...] This pre-linguistic language which will eventually be more or less successfully repressed by the Symbolic functions, is what Kristeva terms the ‘Semiotic’.” (Robbins 2000, 128). Contrariamente a Lacan, Kristeva acredita que, mesmo depois de entrar no reino do “simbólico”, o sujeito continua a oscilar entre o “semiótico” e o “simbólico”. O “simbólico” não reprime totalmente o “semiótico” e o sujeito não constrói uma identidade fixa ou imutável, mas antes está em permanente construção. Dado que as mulheres continuam a identificar-se com a figura da mãe, não conseguindo então completar totalmente o processo de abjecção, conseguem manter uma ligação mais próxima com a “semiótica”. Porém, em criança, esta identificação contínua com a mãe pode resultar em melancolia, depressão, uma vez que a criança mulher tem de, simultaneamente, rejeitar e identificar-se com a figura da mãe, nunca conseguindo entrar totalmente no “simbolismo” da linguagem. A mulher é sempre o outro, incompleto, fica à margem.

Comparando e contrapondo antropologia e psicologia, Kristeva refere mesmo que a forma como a mãe é rejeitada pela criança é similar à forma como a sociedade é construída. Ou seja, numa escala alargada, as sociedades abjectam, excluem o maternal e o feminino, e é através deste processo de, chamemos-lhe, “abjecção alargada” que as sociedades se tornam reais. O que é interessante é que Kristeva vê na poesia e na linguagem poética a possibilidade de mudar a ordem simbólica ou, como a própria diz, a linguagem poética que “practices within and against the social order” e permite “the ultimate means of its [social order] transformation or subversion, the precondition for its survival and revolution” (Kristeva 1984, 81). Tal como dizia Irigaray, a linguagem

poética é libertadora e permite-nos alargar horizontes, é a poesia que permite que a ordem social evolua, se transforme, sobreviva.

A investigação e o trabalho desenvolvido por todas estas feministas e teóricas permite-nos ter uma compreensão mais alargada da linguagem, da escrita feminina, da *écriture féminine*. Algumas das autoras referidas rejeitam o conceito de uma escrita feminina ou masculina – a escrita não tem sexo; outras vêem na linguagem poética a possibilidade de encontrar a transformação libertadora; outras ainda analisam a forma como a mulher é cunhada na escrita e como tem de se inscrever na escrita. No entanto, ainda que as teorias e estudos apresentados sejam múltiplos e mais completos e complexos do que o que aqui conseguimos e podemos apresentar (o que alarga também o nosso escopo de estudo de uma escrita e mesmo de uma sensibilidade feminina), todos partilham de um mesmo oponente: o pensamento e a linguagem masculinos, falocêntricos, que condicionam e silenciam um potencial pensamento e escrita femininos. A forma como estas autoras imaginam que é possível resistir a este inimigo comum é dispar, mas todas lutam contra o jugo do *phallus* que tomou conta da palavra, do simbólico, da linguagem, da narrativa e da escrita.

### **1.3.2. Para uma compreensão alargada de uma escrita feminina: características objectivas**

Tendo como base a compreensão de que a experiência feminina, ou a experiência de mulheres, tem sido historicamente ditada pelo género, e consequentemente que as mulheres escritoras devem ser tomadas como um grupo a estudar separadamente, surge uma nova categoria de estudo: a escrita feminina (*woman's writing*). “Their texts [women's texts] emerge from and intervene in conditions usually very different from those which produced most writing by men.” (Blain, Clements e Grundy 1990, viii-ix). Torna-se, desta feita, fundamental estudar a forma distinta como as mulheres escrevem. Ainda que, como vimos, o estudo da escrita feminina se tenha desenvolvido a partir dos anos 60/70, o estudo específico da escrita feminina ou de mulheres, analisada como uma categoria particular de escrita e de interesse académico, é relativamente recente. A questão de se poder falar de uma tradição e de uma escrita feminina continua, porém, a ser ambígua e incómoda. Há editores e académicos que se referem antes a um “cânone feminino”, a uma linhagem literária feminina que tem como objectivo identificar e encontrar os temas recorrentes e os padrões evolutivos de uma escrita no feminino. Roger

Lonsdale refere que “it is not unreasonable to consider them [women writers] in some aspects as a special case”. (Lonsdale 1990, xliii). Assim, usar o termo “escrita feminina” ou “escrita de mulheres” implica reconhecer ou acreditar que as mulheres de facto têm um tipo de escrita distinta, que fazem parte de um grupo, ainda que diverso, que partilha na literatura uma posição de diferença baseada no género. Parece que estamos, de alguma forma, a fazer um retorno à questão da *écriture féminine*. No entanto, se as investigações de Cixous e suas contemporâneas nos permitiram ter uma ideia subjectiva e teórica quanto a uma escrita feminina, agora podemos procurar os traços objectivos dessa escrita: questionar como conseguimos identificar efectivamente na escrita a marca feminina.

Como vimos, ainda que com dados pouco precisos e fundamentados, Otto Jespersen foi um pioneiro na tentativa de estudar a linguagem feminina e asseverou, no seu livro, que as mulheres seriam linguisticamente menos inovadoras e aventureiras do que os homens. Em 1977, Mary Hiatt, investigadora americana e feminista, tenta encetar um estudo mais concreto e sistemático das diferenças entre um estilo de escrita feminino e masculino. Com o seu trabalho procura, não só, investigar a questão da existência efectiva de uma escrita feminina e masculina, mas também estipular um *corpus* objectivo e claro de dados através do qual se poderia estudar preconceitos e estereótipos relativos ao género e à mulher. Para tal, analisa cem livros de ficção e não-ficção, de diversos estilos e géneros: cinquenta escritos por homens, cinquenta escritos por mulheres. Através de uma análise feita por computador, os livros são examinados no que diz respeito a recursos e traços linguísticos e estilísticos que possam testar se a escrita feminina é mais emocional do que a masculina: uso de advérbios, pontos de exclamação, figuras de estilo, etc. Por outro lado, o tamanho e o equilíbrio entre as frases é também tido em consideração para determinar a concisão e precisão de uma escrita feminina e masculina.

No seu livro, Hiatt conclui que há algumas diferenças base entre um estilo masculino e um feminino na escrita, mas desmistifica a existência de uma série de preconceitos pejorativos quanto a uma escrita feminina. Hiatt estipula, através do seu estudo, que as mulheres tendem a escrever frases mais curtas, gramaticalmente menos complexas, interrompendo-se a si próprias mais frequentemente do que os homens. Por outro lado, a escrita feminina tende a ser mais logicamente rigorosa do que a escrita masculina: “women [...] offer reasons and justifications for their arguments 50 percent more often than do men; they offer exemplification and conclusions 5 percent less often than the men.” (Hiatt 1977, 124). As mulheres têm também um estilo menos autoritário

e escrevem de uma forma em que é menos provável que se destaquem como notáveis ou individualmente reconhecíveis. Segundo Hiatt, tal não é surpreendente, “The chief reason is doubtless that women are a minority group, more likely to conform than to dare [...] they seem unsure that anyone will believe them, reluctant to arrive at conclusions, a bit over-determined to present a cheerful face...” (136). Os dados recolhidos por Hiatt parecem ter algumas semelhanças com os traços linguísticos que Otto Jespersen referia no seu trabalho, mas, segundo Hiatt, a amostra por si recolhida e os textos que examinou são demasiado escassos para providenciar resultados mais fiéis e fidedignos.

Hoje em dia, e desde os anos 80, o desenvolvimento tecnológico tem permitido a teóricos da linguagem trabalhar com amostras muito superiores à de Hiatt. No entanto, a questão das diferenças existentes entre uma escrita feminina e uma escrita masculina continua a ser difícil de estudar. Os métodos usados no *corpus* linguístico permitem com mais facilidade identificar as “assinaturas” ou traços linguísticos individuais do que os traços de um grupo sociais, particularmente de grupos sociais tão latos como sendo “homens” e “mulheres”. A diversidade dentro de cada grupo vai fazer com que generalizações baseadas em médias de grupo sejam erróneas ou falsas para um grande número de indivíduos pertencentes a cada grupo. A questão da escrita feminina e masculina complica-se ainda mais dado que, como sabemos, a relação entre a linguagem e o género não é directa mas mediada por alguma coisa. Quando falamos de escrita de género, temos de tomar em consideração que a escrita é algo que as pessoas aprendem, regra geral, através da instrução formal da escola. Homens e mulheres podem então escrever de forma distinta porque não tiveram o mesmo tipo de educação ou não tiveram o mesmo tipo de acesso à educação. Outro factor a ter ainda em consideração e que influencia o estilo de escrita é o género literário em que se escreve. Os padrões de escrita de cada género literário são distintos, e a própria variação nos géneros literários pode ter uma dimensão de género/sexual. Efectivamente, ainda que haja algum reconhecimento quanto ao facto de alguns géneros literários serem dominados por homens ou mulheres, a verdade é que não há respostas concretas quanto ao porquê de tal acontecer.

Apesar das dificuldades diversas no estudo e na procura dos métodos mais adequados para estudar a questão do género na escrita, analisar algumas das investigações que foram conduzidas e os resultados nelas obtidas pode ajudar-nos a ganhar uma maior

<sup>5</sup> Daí que este projecto vá analisar quatro estudos de caso portugueses para conseguirmos compreender, a partir dos casos particulares, o que podemos aprender sobre o guionismo no feminino.

compreensão de uma escrita feminina efectiva e objectiva. Já que, como vimos, o ensino e a origem da escrita é um dos pontos que deve ser tomado em consideração na análise de uma escrita de género, num artigo lançado em 1996 no *British Journal of Curriculum and Assessment* sobre crianças no ensino primário no Reino Unido e testes de linguagem em Inglês, Punter e Burchell (Punter e Burchell 1996) descobriram (quanto a uma linguagem e escrita de crianças) que as meninas tinham melhores cotações do que os meninos na escrita mais imaginativa, reflexiva e empática; já os meninos eram melhores numa escrita argumentativa e factual. Num outro artigo de Mulac e Lundell, que começava por questionar “Do men and women write differently?” (Mulac e Lundell 1994, 299), é argumentado que a escrita entre os dois sexos é de facto distinta e que as mulheres usam um maior número de palavras (ainda que não obrigatoriamente um léxico mais distinto) na escrita do que os homens. Naomi Woolf, escritora feminista cujo livro *O Mito de Beleza* (1991) se tornou numa referência da terceira vaga feminista, escreve: “Even the most brilliant [women] tend to avoid strong declarative sentences and to organize their arguments less forcefully” (N. Woolf 2015). Em 2003, um estudo asseverava até que seria possível prever o sexo de autores desconhecidos com um método desenvolvido por investigadores que teria 80% de eficácia. Fazendo uso de 25 milhões de palavras do British National Corpus e contando a frequência de um número de características e traços linguísticos femininos e masculinos, o artigo argumentou que as mulheres usariam mais pronomes enquanto os homens, por exemplo, usariam com mais frequência os artigos *the* e *a*, numerários e expressões quantitativas. Tendo definido diversos traços linguísticos característicos de género, os investigadores desenvolveram uma teoria: que os homens escritores estavam mais interessados em determinar as propriedades específicas dos objectos, enquanto as mulheres estariam mais interessadas em construir uma relação com o leitor. Isto porque, podemos ler no próprio estudo,

female writers use more pronouns that encode the relationship between the writer and the reader (especially first person singular and second person pronouns), while males tend not to refer to it. Second, female writers more often use personal pronouns that make explicit the gender of the “thing” being mentioned (third person singular person pronouns), while males have a tendency to prefer more generic pronouns. Both of these aspects might be seen as pointing to a greater “personalization” of the text by female authors. (Argamon, et al. 2003, 331)

Aproveitando a hipótese destes investigadores e a sua proposta de um método que poderia prever o género de uma amostra escrita, foi colocado *online* o “Gender Genie”,



uma versão simplificada do projecto proposto no artigo que tinha como propósito prever o sexo do escritor através de uma amostra escrita. O “Gender Genie” já não se encontra *online*: foi substituído pelo “Hacker Factor-Gender Guesser”<sup>6</sup> que continua a ter o mesmo propósito. No entanto, enquanto esteve *online*, as respostas e os resultados do “Gender Genie” foram variados. Se hoje em dia pesquisarmos por “Gender Genie” *online*, conseguimos ainda ter acesso aos utilizadores que usaram a plataforma e aos resultados que obtiveram. Ao que parece, regra geral, os utilizadores usavam textos próprios para análise, não porque não soubessem qual o seu próprio sexo, mas por terem curiosidade em perceber se a sua escrita seria cunhada como feminina ou masculina. Os resultados, nem sempre eram exactos. Certos utilizadores usaram até diversas amostras de textos próprios e em cada um dos testes tiveram resultados diferentes: eram homens e mulheres em textos distintos.

Quando os resultados eram apresentados, e quando não coincidiam com o género do autor, a reacção de homens e mulheres era distinta. Se as mulheres, quando tinham como veredicto que a sua escrita era masculina, não pareciam particularmente incomodadas mas até satisfeitas, atribuindo o resultado ao facto de serem *geeks*, pouco femininas e fora da norma; já os homens, quando recebiam como veredicto que a sua escrita era feminina ou de “mulher”, pareciam ficar desconfortáveis, aborrecidos e mesmo surpreendidos. Por outro lado, para além do incómodo que os homens pareciam sentir com o resultado, eram ainda alvo de escárnio por parte de outros utilizadores por terem uma escrita dita “feminina”.<sup>7</sup> Os resultados obtidos no “Gender Genie” e no “Hacker Factor-Gender Guesser” são múltiplos e muitas vezes não coincidem com a verdade. Porém, o que estes testes nos permitem compreender, pelas reacções aos resultados obtidos, é que o género não é tido apenas como uma diferença, é uma hierarquia em que escrever como um “homem” é melhor do que escrever como uma “mulher”. No seu livro *Do it Like a Woman*, Caroline Criado-Perez reflecte sobre o facto de, quando se faz algo como uma mulher (tal como escrever), isso ser conotado como sendo negativo, o oposto (inferior) do que o homem faria. O homem é o bastião da excelência e a mulher é sempre o “outro”, deficiente e inferior, “Rather than being human ourselves, we are a foil to male humanity. And who wants a wrinkly foil?” (Criado-Perez 2015, Kindle Location 105).

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.hackerfactor.com/GenderGuesser.php>.

<sup>7</sup> A título de curiosidade, também eu testei o “Hacker Factor-Gender Guesser” com uma amostra de um guião em inglês. O resultado foi interessante: a minha escrita é de “homem” europeu.

Conseguimos, desde já, definir algumas características base de uma escrita no feminino, porém, estas características não parecem ser o suficiente para atribuímos um género à escrita em si. Por outro lado, estamos ainda a falar de uma questão generalista da escrita quando o que nos propomos neste estudo é a análise de escrita de guiões. Para avançarmos nesse sentido, vamos usar como base de estudo a escrita literária, bem como as especificidades de uma potencial escrita feminina e masculina na narrativa tradicional e na literatura.

### **1.3.3. A escrita feminina literária: a mulher que escreve narrativas**

No estudo do género, da narrativa e da escrita, vários têm sido os autores a apontar que a literatura, a narrativa e o processo de escrita têm sido marcadamente masculinizados. Ina Schabert, por exemplo, diz-nos que o esquema conceptual tradicional em que o homem representa o sujeito da escrita (quem escreve) e a mulher o objecto da escrita (sobre quem se escreve) mutilou a escrita feminina. Schabert considera que a história da literatura e narrativa tem sido masculina e que tem descriminado a entrada de mulheres escritoras e sujeitos de escrita (cf. Schabert 2009). Na mesma linha de pensamento, Isabel Allegro de Magalhães (1987 e 1995) também atesta uma visão masculina do mundo que tem sido perpetuada nas características masculinas que um texto e uma narrativa têm e que tem castrado e limitado a escrita feminina ou de mulheres.

Temos vindo a compreender como a linguagem é importante na construção do mundo e, claro, como é importante na construção de narrativas. Turner-Bower explica que a linguagem é muitas vezes usada como um meio para manter o estatuto do género de um indivíduo na nossa sociedade. A linguagem é uma ferramenta poderosa e o seu uso num texto pode encorajar ou diminuir um género, uma classe social, um jovem, uma criança. “Language is so powerful and presents a paradox; on one hand, it offers freedom for individuals to express themselves and to create; and, on the other hand it restricts our ability to create. Language serves as a vehicle to perpetuate or abandon stereotypes.” (Turner-Bowker 1996, 462). Dado que muitas feministas tomam esta linguagem poderosa como uma forma de perpetuação de estereótipos, dado que consideram a narrativa como discriminatória relativamente às mulheres, defendem a criação de um novo espaço de linguagem e de escrita, com novas palavras que poderiam representar a experiência do sexo feminino de forma mais eficaz, com novos esquemas textuais e narrativos que melhor pudessem representar e interpretar a mulher objecto na narrativa através da mulher

sujeito na escrita. Este seria um passo distinto em relação à “escrita feminina” de que falam Luce Irigaray, Hélène Cixous e suas contemporâneas. Estas autoras defendiam, como vimos, que a escrita feminina deveria funcionar como uma construção subversiva desenvolvida dentro do discurso patriarcal e sem estruturas normativas, o que ajudaria a quebrar e a mudar o sistema falocêntrico e a linguagem patriarcal de dentro, usando os padrões narrativos actuais para marcar e criar a mudança: na forma como vemos a mulher, no seu tipo de escrita, na construção e aprendizagem da língua e na própria realidade. Temos, portanto, duas linhas de pensamento distintas: criar uma nova linguagem feminina com novas palavras e esquemas textuais; criar uma escrita feminina dentro dos padrões narrativos patriarcais que venha subverter a forma como vemos e compreendemos a mulher sujeito e objecto da escrita. Ainda assim, até hoje, nenhum destes conceitos e modelos foi aplicado: são muito mais teorias propostas para criar debate do que teorias concretas que levem a uma “revolução narrativa”.

Voltemos à questão em causa: se poderemos falar de uma escrita feminina e de uma escrita masculina na literatura. Se a escrita feminina, que Cixous descreve de forma subjectiva, seria mais corpórea e menos estruturada, talvez escrever como um homem signifique escrever dentro dos parâmetros e padrões conhecidos da teoria tradicional, e escrever como uma mulher signifique escrever fora desses mesmos padrões. A nível científico, como temos vindo a estipular, este não é um estudo simples, dado que a escrita e a narrativa não dependem apenas de quem as escreve ser homem ou mulher, mas de uma cultura, de uma época, de uma história, de um fundo político, da educação, da religião, de todo um contexto sociopolítico que não pode nem deve ser ignorado.

It's not at all clear what it means to write “like a man” or “like a woman”, but perhaps it's still taken for granted, often unconsciously and thus insidiously, that men write like men and women like women – or at least they should. And perhaps it's assumed that women writers will not write anything important – anything truly serious or necessary, revelatory or wise. (Prose 1998, 62).

Ainda que não seja absolutamente claro o que significa escrever como um “homem” ou como uma “mulher”, alguns preconceitos mantêm-se, o que faz com que a questão do género na escrita e na literatura continue a ser pertinente. No seu artigo para a *Harper's Magazine*, Prose cita Norman Mailer, um escritor que dispensa apresentações, quanto a uma escrita feminina: “I can only say that the sniffs I get from the ink of women are always fey, old-hat, Quaintsy Goysy, tiny, too dykily psychotic, crippled, creepish,

fashionable, frigid, auter-Baroque, *maquille* in mannequin's, whimsy, or else bright and still born.” (*apud* Prose 1998, 62). Por seu turno, numa entrevista ao *The Guardian* em 2011, V. S. Naipaul, Nobel da literatura, disse que nenhuma mulher, nem mesmo Jane Austen, nunca conseguiu ser sua igual na literatura e na escrita. "I read a piece of writing and within a paragraph or two I know whether it is by a woman or not. I think [it is] unequal to me." (*apud* Fallon 2011). Naipaul diz ainda que as mulheres escritoras são diferentes, provavelmente por causa da sua sentimentalidade e “narrow view of the world. And inevitably for a woman, she is not a complete master of a house, so that comes over in her writing too” (*Ibid*). Como resultado desta entrevista com Naipaul e desta asserção de ser possível, num parágrafo, saber se um texto tinha sido escrito por uma mulher ou por um homem, o *The Guardian* fez um pequeno teste para “confirmar” esta teoria: o “Naipaul Test”. No mesmo, vários excertos literários de autores não identificados deviam ser categorizados como sendo de um homem ou de uma mulher. Também eu completei este teste e tentei encontrar as marcas de uma escrita masculina e feminina aproveitando a investigação sobre escrita de género que estava a desenvolver. Consegui, no final do teste, acertar três respostas... em dez.<sup>8</sup> O preconceito de as mulheres e os homens escreverem de forma diferente está ainda bem presente na nossa cultura, mas não é, porém, novo.

No século XVIII, quando os contos infantis foram aglomerados e publicados por diversos autores, as mulheres não se limitaram a contar as histórias, também as escreveram, também as inventaram. Benedikte Nauberg (1753-1819) escreveu vários contos e histórias de encantar baseados na pesquisa de fontes da literatura clássica. No entanto, como uma mulher em pleno século XVIII, foi-lhe recusada uma carreira de escritora e, para ter as suas histórias publicadas, teve de se manter anónima e esconder que era mulher. Ainda assim, é interessante compreender como terá aproveitado esta mulher no século XVIII o seu papel na literatura infantil para representar os géneros. Os temas mais retratados por Nauberg nos seus contos e histórias eram relativos às mulheres, à rejeição do casamento por parte da mulher a favor da sua independência, a comunhão da mulher com a natureza e os poderes mágicos, a rejeição da redenção patriarcal pela mulher. Nauberg parece, assim, ter tentado encontrar um espaço simbólico para a mulher que não fosse de mudez ou passividade. Curiosamente, apesar do uso de temas mais

<sup>8</sup> O “Naipaul Test” pode ser encontrado em: <https://www.theguardian.com/books/quiz/2011/jun/02/naipaul-test-author-s-sex-quis>.

“femininos” (chamemos-lhe, para já, assim), a escrita de Nauberg, dita masculina, chegou a ser aclamada por homens da sociedade burguesa alemã que desconheciam a identidade da autora. A escrita de Nauberg não traiu a autora e não revelou a sua feminilidade: era uma mulher que não escrevia como mulher, escrevia como um homem, mas com temas sobre mulheres mais emancipadas.

Em pleno século XXI, em 2015, Catherine Nichols, escritora, publicou um relato na primeira pessoa em *Jezebel*, descrevendo a forma como tinha decidido enviar uma amostra do seu manuscrito para diversas editoras sob o seu próprio nome (mulher) e sob um pseudónimo masculino. Os resultados que obtive são interessantes, mas, tendo em conta o que temos vindo a analisar, já não surpreendem. Nichols diz que, como mulher, de cinquenta amostras de manuscritos enviadas, apenas teve dois pedidos do manuscrito final; já como homem, de cinquenta amostras de manuscrito enviadas, teve dezassete pedidos do manuscrito final. Para uma editora específica, para a qual Nichols enviou o manuscrito como homem e como mulher, quando lido como sendo de uma mulher o manuscrito foi rejeitado, quando lido como sendo de um homem, o manuscrito foi passado para a fase seguinte, para proposta de edição. Na análise ao livro escrito por um homem, os editores já não falavam ou criticavam as frases líricas ou bonitas e as personagens intempestivas. Como homem, contrariamente a como mulher, a escrita do manuscrito era agora inteligente, bem construída e excitante. Como resultado, Nichols não teve outra hipótese que não concluir, “My novel wasn’t the problem, it was me – Catherine” (Nichols 2015).

Não é apenas no campo da edição literária, porém, que estas diferenciações de género ocorrem. Georgia Jeffries, guionista, diz que, muitas vezes, ao tentar elogiar a sua escrita, os seus colegas, editores, produtores, realizadores, diziam que ela escrevia bem... escrevia como um homem! Hoje em dia, diz Jeffries, “In these politically correct times I find the executives no longer tell me I write like a man. Maybe they’ve learned that power and passion and active verbs have no gender [...]. Maybe not. [...] What I know is that I write exactly like a woman” (*apud* McCreadie 2006, 147-148).

Pelo exposto, tememos que ainda não se tenha aprendido que homens e mulheres podem ter a mesma força na escrita até porque, com o tempo, os estereótipos relativos à escrita de género parecem ter-se tornado norma. Os preconceitos de género, que continuam a fazer-se sentir actualmente, continuam também a vedar o acesso à mulher sujeito da escrita.

### 1.3.4. Mulheres escritoras na literatura: um estudo difícil

Conseguir fazer um estudo do número de mulheres escritoras na literatura é difícil tendo em conta o número de publicações que existem por ano. VIDA (VIDA: Women in Literary Arts) é uma organização feminista não lucrativa que tem como compromisso criar uma transparência em torno da falta de paridade de género no mundo literário e ampliar as vozes historicamente marginalizadas da literatura, incluindo pessoas de cor, escritores com deficiências, *queer*, indivíduos trans e *nonconforming*.<sup>9</sup> Esta organização desenvolve, desde 2010, o “VIDA Count”, uma avaliação anual da disparidade do género em críticos e críticas literárias, citações jornalísticas, de modo a criar um cálculo preciso do mundo editorial e dos desequilíbrios entre géneros nesse mundo. De facto, o “VIDA Count” faz um estudo de publicações e revistas que não caberá nesta tese analisar ao pormenor, mas é fundamental nomeá-lo como um dos estudos e avaliações que tem permitido compreender que os homens são desproporcionalmente mais representados e citados por e em grandes críticas literárias: algumas revistas e jornais cobrem e revêem quatro vezes mais livros escritos por homens do que por mulheres.

O “VIDA Count”, ainda assim, não nos dá um número certo de mulheres escritoras e homens escritores, isso, como já referimos, seria um estudo difícil de fazer tendo em conta a quantidade de livros publicados por ano em cada país. Porém, a disparidade existente na crítica literária, nos livros citados em revistas e jornais, já nos mostra de uma forma bem eficaz que os homens estão a ser mais representados (ou pelo menos mais elevados) no mundo literário. Amy King diz mesmo:

If certain women’s voices are absent or poorly represented in mainstream publications, how does that deficit shape public thought? What are the implications in the public imagination, if any? Do stereotypes take the place of lived women’s thoughts, ideas and experiences? To what extent is the status quo rendered bankrupt by such glaring absences? [...] If the literary landscape is dominated by specific groups, how can we be healthy as a society and benefit from both our differences and commonalities? Isn’t one of literature’s effects to humanize populations beyond our own? (VIDA 2016)

Efectivamente, se a literatura continua a ser dominada por homens, estamos a limitar a literatura, estamos a impedir que o público em geral tenha acesso a livros escritos por homens e por mulheres.

<sup>9</sup> Apresentação e manifesto segundo o próprio *site* em: <http://www.vidaweb.org/about-vida>.

Tentando também compreender a disparidade entre géneros no mundo literário, Nicola Griffith, uma escritora de renome, ensaísta e professora, analisou quinze anos (de 2000 a 2015) de vencedores de seis prémios literários de destaque: Pulitzer Prize, Man Booker Prize, National Book Award, National Book Critics' Circle Award, Hugo Award e Newbery Award. O que Griffith descobriu com o seu estudo foi que, durante os quinze anos em análise, não só a maior parte dos vencedores eram efectivamente homens, como havia uma maior probabilidade de um livro ganhar um dos prémios mencionados se a narrativa fosse masculina (contada sob uma perspectiva masculina). "Either this means that women writers are self-censoring, or those who judge literary worthiness find women frightening, distasteful, or boring. Certainly the results argue for women's perspectives being considered uninteresting or unworthy. Women seem to have literary cooties." (Griffith 2015). Não é só a mulher sujeito de escrita que tem sido discriminada do mundo literário (a mulher escritora), mas a mulher como objecto de escrita tem também sido alvo de segregação. "Women's voices are not being heard. Women are more than half our culture, if half the adults in our culture have no voice, half the world's experience is not being attended to, learnt from, or build upon. Humanity is only half what we could be." (*Ibid*). Se metade da experiência humana não está a ser "ouvida", somos então uma humanidade incompleta. Numa entrevista ao *The Guardian*, Griffith acrescenta: "This is the culture that still calls male writers writers, and female writers woman writers. The male perspective is still the real one, the standard. Women's voices are just details." (*apud* Flood 2015a).

Voltamos então às preocupações que ditaram a segunda vaga do feminismo nos anos 60. Muitos anos depois, em 2015, 2016, 2017, até aos dias de hoje, as mesmas preocupações parecem ser ainda prementes e pertinentes. Para encontrar uma solução para este "problema", Griffith, na mesma entrevista ao *The Guardian*, diz que os dados são a chave: os dados mostram-nos padrões, os padrões levam a correlações, as correlações levam a possíveis causas e essas causas vão ajudar-nos a encontrar soluções. É também essa viagem que estamos a tentar completar nesta tese: a analisar os dados para descobrir os padrões de uma escrita de género, que nos vão dar correlações com o guionismo, que nos poderão levar às causas para o reduzido número de mulheres guionistas, que nos podem abrir caminhos para soluções.

O problema está à vista: há uma disparidade entre mulheres e homens escritores ou, pelo menos, há uma disparidade entre o reconhecimento que se dá a mulheres e

homens escritores. As causas para tal parecem remeter para o passado, para a cultura, para a nossa instrução, para uma sociedade falocêntrica. Um estudo informal desenvolvido pela editora Tramp Press revelou até que a maior parte dos escritores, homens e mulheres, são influenciados e têm como referência autores clássicos masculinos, não femininos. Depois de pedirem a novos autores para listarem escritores que os tivessem influenciado no seu trabalho, os resultados foram interessantes. De cento e quarenta e oito autores listados, 33.22%, eram mulheres. “It’s really clear that there’s a gender issue in publishing”, diz Sarah Davis-Goff, editora da Tramp Press. “The question for us isn’t ‘why aren’t there more excellent female writers?’ because clearly there are loads out there. The question is ‘why are they so often side lined?’.” (*apud* Flood 2015b). Porém, se considerarmos que o universo da escrita é dominado por homens, 33.22% é até uma sobrerrepresentação das mulheres, significa que as mulheres se destacam, deixam a sua marca nos livros que escrevem e nos seus leitores. Mas não é o suficiente.

Temos vindo a analisar com algum detalhe a mulher sujeito da escrita sob várias perspectivas. Não só a mulher sujeito da escrita tem sido silenciada, como a mulher objecto da escrita tem sido também submissa, está ainda à espera do seu herói. Por outro lado, os efeitos do silêncio da mulher na escrita e na literatura relevam-se para além do texto e da página escrita, influenciam outros campos da vida humana. Tendo em conta que muitos guiões partiram (e ainda partem) da adaptação de obras literárias, talvez possamos até encontrar na masculinização da literatura um dos motivos para a masculinização do guionismo (e do cinema).

#### **1.4. *Writers are the women of the movie business***

Segundo Nora Ephron, no mundo do cinema e da televisão, “It is the writer’s job to get screwed. Writers are the women of the movie business.” (*apud* McCreadie 1994, 3). O que é que isto significa para este estudo da mulher guionista? Se os escritores são as mulheres do mundo do cinema, onde é que isso deixa a mulher guionista/escritora?

Ao longo desta tese, tomamos como ponto de partida a linguagem e as diferenças entre sexos na linguagem falada e escrita. De seguida, passamos para a escrita em si, para a escrita feminina, para a narrativa, para a representação de géneros, para a mulher no espaço simbólico da cultura e da narrativa. O que conseguimos compreender desde já é que o espaço da mulher (quer como agente activo, quer como agente passivo da narrativa



e da sociedade) tem sido difícil de definir. Usando como base este estudo da linguagem, da escrita, da narrativa tradicional e da literatura, pretendemos, na sequência desta tese, trazer nova luz ao estudo dos guiões, particularmente dos guiões no feminino, e à sua importância para a área científica e de estudo do cinema e das ciências da comunicação. Se a linguagem tem sexo; se a narrativa (como actividade e como representação do imaginário simbólico) tem sexo; o que podemos dizer do guião do cinema (uma escrita mais normativa e mais regrada): os guiões de cinema têm sexo?

Um guião é um objecto nem sempre fácil de definir e de identificar. Para estudarmos o género/sexo dos guiões, temos primeiramente de compreender o que é um guião: que linguagem usa, como constrói as suas narrativas, como é interpretado, como o podemos ler e estudar.

## Capítulo 2: As Leituras e Linguagens do Guião

“The script is an entirely new literary form, newer even than the film itself, and so it is scarcely surprising that no books on the aesthetics of literature mention it as yet. The film is fifty years old, the script as a literary form only twenty-five at most.”

(Bela Balázs [1948] 1952, 247)<sup>10</sup>

No livro de Bela Balázs *Theory of Film* (originalmente editado em húngaro, *Filmkultúra*, em 1948 e postumamente traduzido e editado em inglês em 1952), o autor escreve que o guião era ainda uma arte literária totalmente nova, mais nova ainda do que o filme. Apesar de em 1948, quando Balázs acabou de escrever o seu livro, o cinema contar com cinquenta anos de existência, o guião contava apenas com vinte e cinco; por isso era natural que fosse ainda pouco estudado. No entanto, assevera Bela Balázs, “The script is no longer a technical accessory, not a scaffolding which is taken away once the house is built, but a literary form worthy of the pen of poets” (Balázs [1948] 1952, 246). Usamos estas palavras de Balázs para começar este capítulo uma vez que, curiosamente, ainda hoje o guião continua a ser tratado como uma arte nova, tão nova que não sabemos bem ainda como o definir, identificar ou estudar: se como uma arte literária (como o dizia Balázs), se como uma escrita meramente técnica ou sem arte, se como uma ferramenta do cinema que não deve ser confundida com a escrita, entre várias outras opções. Embora Balázs tenha afirmado que o guião não é apenas um acessório técnico mas uma obra de arte literária de direito, hoje em dia esta asserção parece ainda controversa e os poucos estudos que têm sido conduzidos quanto a esta temática não nos permitem procurar (ou encontrar) eficazmente a “casa do guião”. Conquanto possamos identificar diversos livros que se debruçam sobre a teoria do guião na sua componente técnica e de escrita normativa, poucas são as análises e os estudos conduzidos que se focam na ontologia do guião e no guião como arte (literária ou não).

O meu orientador neste projecto (que me norteou pelos caminhos de investigação do guião), o Professor Paulo Filipe Monteiro, referia na sua tese de doutoramento “Autos

<sup>10</sup> Dado que neste capítulo tentaremos ilustrar cronologicamente a história e as várias fases de estudo do guião e sua ontologia, pareceu-nos pertinente ao longo do mesmo apresentar conjuntamente com a data de edição de cada livro consultado (e quando não coincidindo) a data da sua publicação original em parêntesis recto para que se torne mais fácil seguir a evolução histórica do papel do guião no cinema.

da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990” (Monteiro 1995) que em Portugal o estudo do guião é ainda um campo tão recente que a escolha de nomenclatura exacta para definir este objecto escrito ainda não foi concretizada. Se em outros países há termos muito concretos que identificam este “texto” particular (*scénario* em francês, *screenplay* ou *script* em inglês, *sceneggiatura* em italiano, *drehbuch* em alemão, *roteiro* em português do Brasil), em Portugal caminhamos entre o “argumento” e o “guião” (cf. Monteiro 1995, 590). Esta falta de nomenclatura concreta e específica (que se mantém desde a conclusão da tese de doutoramento de Paulo Filipe Monteiro), esta confusão entre termos, esta “falha” no estudo do guião/argumento, parecem mostrar-nos desde já como o estudo do guião em Portugal precisa de continuar a ser desbravado e consolidado. Na sua tese, Paulo Filipe Monteiro acaba por escolher o termo “guião” para identificar este texto particular porque, entre outras razões, considera que “‘argumento’ tem, na língua portuguesa, a conotação de ‘intriga’, resumo da história, assunto” (Monteiro 1995, 591) e isso seria apenas uma parte de escrever para um filme. Por uma questão de coerência, e porque concordamos que o guião/argumento é mais do que o resumo ou o assunto da história, seguimos a argumentação e conclusões de Paulo Filipe Monteiro, cuja tese muito contribuiu para este projecto como inspiração e como base de apoio, e passaremos então doravante a usar exclusivamente a palavra “guião” para identificar o objecto que pretendemos estudar. O uso exclusivo do termo “guião” deverá também contribuir para a consolidação de uma nomenclatura clara em Portugal.

## **2.1. A definição do guião ao longo da história**

Delimitar e definir o objecto do guião, sua ontologia e importância, não se tem revelado tarefa simples para os escassos teóricos que se têm debruçado sobre este tema. Se quisermos analisar a aceção mais lata da ontologia do guião, poderíamos fazer uso das palavras de Syd Field, guru do cinema narrativo norte-americano, que diz: “A screenplay is the foundation of a movie. If it’s not there, like any building, it’s gonna weaken and crumble” (*apud* Mina 2009). Na sua concepção mais simples e mais lata, um guião é uma base, uma estrutura, um projecto de filme e um alicerce daquilo que virá a ser o objecto cinematográfico. Viktor Shklovsky, guionista e crítico de cinema, já nos anos 20 dizia que: “[t]he script should become the blueprint of the picture” (*apud* Price 2013, Kindle Locations 2441-2443). Também Béla Balázs referia o guião como o plano prévio antes da construção da casa, mas preconizava que este iria para além disso e dizia

mesmo que “Most cinema-goers do not realize that what they are watching is the staging of a film script” (Balázs [1948] 1952, 246). Esta definição ainda muito simples e básica do guião – como alicerce do objecto cinematográfico que está sempre presente ainda que de forma latente – permite já que comecemos a compreender a importância da análise e do estudo do mesmo. De um ponto de vista da cultura cinematográfica é fundamental perceber o que o cinema tira do guião (deste alicerce), como se conjuga este processo colaborativo entre guionista/realizador, guião (alicerce)/filme (edifício). De um ponto de vista das ciências da comunicação é basilar estudar de que forma o guião, suas histórias e personagens, têm tido impacto e comunicado com o mundo e com a sociedade. Segundo Balázs, depois do advento do som no cinema, “it was no longer these great artists [the performers and artists from the silent movies] who were speaking to us in the language of hand and eye, but the scriptwriters!” (225). Compreender a linguagem e ontologia do guião significa então compreender a sua comunicação com o público e com a cultura cinematográfica. Porém, esta definição de guião, ainda que suscite já diversas questões quanto à importância do seu estudo, é ainda muito restrita e redutora.

Um guião é muito mais do que um alicerce latente quase invisível e apenas perceptível, eventualmente, nos diálogos (já o dizia Paulo Filipe Monteiro). Em 1936, num artigo que seria reeditado em 1974 na revista *Screen*, Osip Brik escrevia: “The question, ‘What precisely constitutes a script?’ is currently a subject of debate. What is it? An autonomous literary work, or merely the translation into film language of a pre-existent literary work (novel, story, play), or is it purely and simply a memorandum to the director indicating the sequence of scenes and episodes?” (Brik [1936] 1974, 95). A pergunta: “o que é um guião?” já existe portanto quase desde o início do cinema, desde que se começou a teorizar mais seriamente sobre o que é a arte do cinema. No entanto, ainda que a questão exista desde, pelo menos, os anos 30 – “o que é um guião?” – as respostas (quando as há) são variadas e díspares: o guião é uma peça literária, o guião não pode ser analisado por si só, o guião é um objecto técnico, o guião é um objecto meramente transitório, etc.

Procuremos explorar as várias faces do estudo e da ontologia do guião desenvolvidas por diversos teóricos distintos ao longo do tempo e cronologicamente.

Bem no início do cinema e da escrita de guiões, Georges Méliès, que escrevia os seus próprios *scénarios*, dizia:

Anyone composing fantasy films must be an artist smitten with his art [...] searching above all to make the skeleton of the scenario disappear behind the delicate arabesques within which he envelops them. [...] You might say that the scenario in this case is nothing more than the thread to be used to tie the “effects” to each other without creating much meaningful relationship between them [...] the scenario is of only secondary importance in this kind of composition. (*apud* Price 2013, Kindle Locations 736-741)

Por seu turno, Hugo Münsterberg em 1916 escrevia: “the scenario writer must not only have talent for dramatic invention and construction; he must be wide awake to the uniqueness of his task, that is, he must feel at every moment that he is writing for the screen and not for the stage or for a book.” (Münsterberg 1916, 210). Porém, “the work which the scenario writer creates is itself still entirely imperfect and becomes a complete work of art only through the action of the producer” (209). Também Osip Brik em 1936 escrevia: “the script is not an independent literary work [...]. The script is written in words. But this in no way makes the script a literary work, let alone an autonomous one.” (Brik [1936] 1974, 95). Similarmente Dudley Nichols, no seu ensaio “The Writer and the Film” de 1943 diz que não podemos considerar o guião como uma “coisa” completa por si própria, “The screenplay is far less a complete thing than a play, for the skilled screenwriter is thinking continuously in terms of film as well as of the word” (Nichols 1943, xxxii). O filme em si é a “coisa” completa do guião. No mesmo ano e no mesmo livro, *Twenty Best Film Plays* (1943), Gassner, no seu ensaio “The Screenplay as Literature”, vem contrariar esta tendência de considerar o guião como um objecto incompleto e explora o mesmo como uma nova literatura do ecrã usando o teatro como precedente para justificar e considerar o guião como nova forma literária. Contudo, na reedição do livro *Great Film Plays*, em 1959, Gassner reconsidera a sua posição quanto ao guião como literatura (ainda que não completamente) e refere: “Perhaps I should have called the screenplay a new *dramatic* rather a new *literary* form, although my sometimes too-logical mind tells me that if the drama intended for the stage can be called a form of literature, so can a screenplay.” (Gassner 1959, iii).

Balázs, por seu turno, recusava-se a ver o guião como um mero acessório técnico, como uma maquete incompleta: “The present-day script is not an unfinished sketch, not a ground-plan, not a mere outline of a work of art, but a complete work of art itself.” (Balázs [1948] 1952, 249). Esta obra de arte escrita, segundo Balázs, funcionaria ainda de forma diferente ou especial dado que “the script as a literary form can contain only

what is visible and audible on the screen” (250). Ainda assim, Balázs assumia que “The film [...] mostly absorbs the script completely so that it is not preserved as an independent object which could be used again for a different film production” (247). O guião seria absorvido pelo filme, porém, se desapareceria por completo ou se continuaria a estar presente no filme em estado latente, tendo em conta as restantes afirmações de Balázs, é dúbio e pouco claro.

Em 1965, Pasolini, em “O Argumento Cinematográfico como ‘estrutura que quer ser outra estrutura’”, refere que:

A característica principal do “signo da técnica” de “argumento cinematográfico” é aludir ao significado por duas vias diferentes concomitantes e convergentes. Ou seja: o signo do argumento alude ao significado segundo a via normal de todas as línguas escritas e especificamente das gírias literárias, mas, ao mesmo tempo, alude ao mesmo significado, remetendo o destinatário para um outro significado, o significado do filme a fazer. (Pasolini [1965] 1982, 154)

Certamente por isso tem sido difícil estudar o guião e encontrar o seu espaço de estudo, porque se encontra entre a página escrita e a imagem e som a serem concretizados. O guião é uma estrutura em movimento, uma estrutura que deseja ser outra estrutura (cf. Pasolini [1965] 1982) e que exige que se encontrem novos códigos para a análise e crítica ontológica do guião: “a crítica do argumento enquanto técnica autónoma exigirá obviamente condições particulares de tal modo complexas e de tal modo determinadas por um empenhamento ideológico que não podem ser apenas referidas nem à crítica literária tradicional nem à tradição crítica do cinema – e que tornam até necessário o recurso a novos códigos possíveis.” (154).

A leitura de um guião deixa de ser uma leitura literal para se tornar numa leitura transmedia e audiovisual:

Por outras palavras: o argumentista exige do seu destinatário uma colaboração muito particular que consiste em emprestar um acabamento «visual» que ele não possui mas a que alude. O leitor constitui-se imediatamente cúmplice [...] da operação a que é chamado: e a sua imaginação de representações entra numa fase criadora muito mais elevada e intensa [...] do que quando lê um romance. (154-155)

A concepção de guião como objecto transitório, transmedia e não fechado, vai-se mantendo ao longo dos anos na procura do estudo ontológico do mesmo. Em 1974,

Corliss identifica o guionista como “middleman between the author of the original property and the director” (Corliss [1974] 1985, xxvii) e o guião como um “objecto” transitório. Em 1986, Benoît Peeters refere o guião como um objecto embriónico, fantasmagórico e destinado a transformar-se em algo diferente: “La première particularité de l’objet scénario serait donc celle-ci: de n’exister qu’en tant qu’ossature – ou qu’embryon – d’un récit destiné à être développé plus tard sous une autre forme et, presque toujours, dans une autre matière.” (Peeters 1986, 5-6). O guião é um embrião,

Insituable, introuvable, le scénario est aussi – et pour cela même – une pratique structurellement idéaliste. Idéaliste parce que sans lieu, ne s’appliquant à aucune matière. Sinon à celle, qui n’en pas une, d’une pensée presque hallucinatoire. Puisque le scénario – et ce point est essentiel – ne s’élabore jamais qu’à partir de la présomption de ce qui n’est pas encore. Le scénario est toujours de l’ordre du fantasme [...]. (8)

A particularidade transitória e fantasmagórica do guião é, desta feita, bem assinalada: “Quelle que soit sa qualité, l’écriture d’un scénario n’est qu’une écriture transitoire, dont l’effort premier est de se nier en tant que telle, n’oubliant jamais qu’elle n’est que la promesse – et la suggestion – de l’œuvre à laquelle elle devra bientôt céder la place. Que ce caractère disparaisse et le contrat de scénario se trouve implicitement rompu.” (11). Também em 1986, Tarkovsky, que dizia não qualificar o guião como um género literário e que o considerava como um objecto/estrutura frágil, declarava: “The scenario dies in the film.” (Tarkovsky 1986, 134).

Nos anos 90, Carrière, por seu turno, escreve: “Once the film exists, the screenplay is no more. It is probably the least visible component of the finished work. It is the first incarnation of a film and appears to be a self-contained whole. But is fated to undergo metamorphosis, to disappear, to melt into another form, the final form.” (Carrière 1994, 148). “Por outras palavras, o argumento é um estado transitório, uma forma passageira destinada a metamorfosear-se e a desaparecer, tal como a lagarta se torna borboleta.” (Carrière [1990] 2016, 15). Sem uma existência própria, objecto transmedia, “um guião é o sonho de um filme” (58). Por outro lado, quanto à forma como ler e compreender um guião, “um guião não é um romance. É preciso aprender a ver e ouvir o filme através dessa coisa escrita [guião], mesmo correndo o risco de enganar-se, de ver outro filme. É preciso *ler*, não um guião, mas no próprio ato de o ler, vê-lo já sob outra forma” (39).

Em 1995, Paulo Filipe Monteiro escrevia: “muitas vezes o guião é uma fase intermedia e efémera entre as intenções originais e o resultado final” (Monteiro 1995, 611). Já nos anos 2000, Steven Maras refere que o problema do objecto do guião e do estudo do mesmo tem estado na forma como a história cunhou o guião – como um *blueprint*, uma maquete. Esta definição do guião fez com que houvesse uma cisão entre a concepção do filme e sua execução. A análise da ontologia do guião acabou por recair no lado da concepção do filme, separado da execução. Porém, o guião concebe o filme e guia a execução, não estando, portanto, fechado na concepção: “scripts are in transition all through film production, they vary in form and function across different modes of filmmaking; and films are more than final products or outputs that only exist at the end of the process. The line between where the script stops and where the film starts can, furthermore, be mysterious and blurry.” (Maras 2009, 11). Assim, o objecto último do guião, a sua ontologia, continua a revelar-se indefinido e difícil de estudar dado que “The intermediality of the script complicates the extent to which the screenplay can be considered an autonomous form” (48).

Ian MacDonald refere igualmente que “Screenwriting is ill-served by the search for a static ‘definitive’ text.” (MacDonald 2013, 22) já que define o guião como “an awkward and peripheral subject... side-lined because of its problematic relationship to the apparently more concrete final ‘text’ of the film” (7). O guião não é, segundo MacDonald, um objecto que deva ser considerado como fechado ou definitivo até porque “There is a gap between screen and script or, more properly, a gap between suggestion and realization which is filled by the reader’s own understanding, of what it specified or implied by the script-text, and of the cinematic potential based on that” (176).

A opção por apresentar a “história” do estudo, da ontologia e da definição do guião de forma cronológica desde cerca de 1910 até à actualidade serve dois propósitos específicos. Por um lado, mostra-nos quão escassa, irregular e volátil é esta investigação relativa ao guionismo; por outro, apresentar os grandes temas e questões de forma cronológica e não agrupados temática ou ideologicamente contribui também para a compreensão de como esses mesmos temas e questões não têm sofrido uma evolução sistemática, sendo que tampouco se tem vindo a consolidar uma “teoria do guião”. O estudo do objecto do guião tem sido volúvel, transitório, como o próprio guião (objecto) parece ser. Na verdade, a investigação relativa ao objecto e ontologia do guião desapareceram quase completamente com o término do apogeu da teoria clássica do



cinema, “probably due to film academics frying bigger fish, focusing on New Waves, semiotics and male gazes, and only intermittently recognizing a need to consider the formation of the idea for a screenwork as something of interest” (MacDonald 2010, 7). Por outro lado, este objecto fugidio e de difícil delimitação e estudo, este guião transitório, fantasmagórico, alucinatório, absorvido pelo filme, estado crisálida, estrutura que quer ser outra estrutura, pertencente a um “não-lugar”, entre palavras, sons e imagens, tem inibido ainda mais o estudo da sua ontologia. Dado que a delimitação de um objecto fechado do guião se torna quase impossível, uma vez que, como diz Lars Elleström, “Film scripts, screenplays, and the like crave transmediation” (Elleström 2013, 128), a investigação do guião no meio académico e do cinema, salvo as raras excepções assinaladas, tem caído no esquecimento. “The future of the screenplay is, perhaps, annihilation. In its end is its beginning.” (Price 2013, Kindle Location 5019). Com o guionismo, e o guião, o guionista como executor (ou escritor) deste objecto alucinatório e em aparente vias de extinção tem tido de lutar por reconhecimento e por uma voz uma vez que, também o guionista está morto.

## **2.2. A morte do guionista**

Em 1968 Roland Barthes anunciava a morte do autor na literatura: “para devolver à escrita o seu futuro, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor.” (Barthes [1968] 2004, 64). Hoje em dia, várias são as vozes que se levantam a anunciar a morte do guionista, esse ser estranho e fugidio, tantas vezes ignorado e, na cultura cinematográfica portuguesa, quase desconhecido. Tal como diz Paulo Filipe Monteiro na sua tese seminal de doutoramento sobre cinema e guiões portugueses, é difícil definir o guião quer pelo seu suporte (escrito ou para além da página escrita), quer pelo seu autor (dada a indefinição de quem será o verdadeiro autor do guião). As adaptações literárias para guiões (obras literárias escritas e de autoria de um escritor/autor que são adaptadas por um ou mais guionistas/autores); as equipas de criativos e guionistas a trabalharem num mesmo guião (em fases distintas do projecto, ou não); a colaboração num guião entre guionistas e a restante equipa (desde produtores a realizadores e por vezes até actores) são factores que em muito dificultam o acesso ao guião (suporte) e ao seu verdadeiro autor.

Roland Barthes e os membros do grupo Tel Quel anunciavam a “morte do autor” em 1968, já que “a escritura é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escritura é

esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (Barthes [1968] 2004, 57). Efectivamente, também o guionista, mais do que o autor literário, perde o seu corpo quando escreve, perde a sua identidade. “[A] parte de iniciativa pessoal do argumentista é laminada, reduzida ao mínimo, se possível ao anonimato.” (Carrière [1990] 2016, 11). Já cerca de 1930 (antes da “morte do autor”), Thalberg, um dos maiores produtores da *Golden Age* de Hollywood, afirmava: “Writers are the most important part of the making of a motion picture, and we must do everything in our power to prevent them from finding out.” (*apud* Keane 1998, ix). Thalberg parece ter preconizado o que viria a acontecer com os guionistas cuja importância se tornou num dos segredos mais bem escondidos no cinema. Actualmente poucos reconhecem a relevância que um guião ou guionista terão (produtores, realizadores, cineastas, público, o próprio guionista). Sendo a importância do guionista desconhecida ou, muitas vezes, ignorada e escondida no processo cinematográfico, o guionista fica em risco podendo mesmo tornar-se num mero espectro e desaparecer. Estaremos efectivamente perante a anunciada morte do guionista?

Se hoje em dia um guionista é quase uma sombra fugidia do processo cinematográfico, nem sempre foi assim. “[W]riters are the unsung heroes of any cinematic age. But they weren’t as unheralded or as powerless, in the early days.” (McCreadie 1994, 4). No início do cinema, em Hollywood, e particularmente no resto do mundo, os guionistas eram não só reconhecidos, como, por vezes, até considerados como os verdadeiros autores do filme, vedetas de direito que apareciam nos *billboards*. Segundo Lizzie Francke, “1912 was an auspicious year for the scenario writer, as the screenwriter of the silent era was called. It was the year in which the American Copyright Law was officially amended to recognize motion pictures so that features and shorts were at last perceived to be the products of authors” (Francke 1994, 5), e estes autores eram os autores dos guiões, eram os guiões que eram registados: “in two different countries [United States and France], a similar solution appears to have been found for copyrighting films, [...] this solution involved the deposition of written texts, and [...] those texts are indebted to the stage play for their form.” (Price 2013, Kindle Locations 1006-1008).

Em França, o realizador, comparativamente com os Estados Unidos da América, tinha um maior controlo autoral, contudo:

Prior to 1957, French law considered the scriptwriter to be the author of a film. The law of 11 March 1957, regulating authorial rights and intellectual property, broadened the term and opened the legal way to a concept of auteur cinema. But it still seems to give priority to the written sign. Article 14 states that “the following shall have the status of author of a cinematographic work: the author of the scenario, the author of the adaptation, the author of the spoken text, the author of the musical compositions, the director.” (A. Smith 2004, 204)

Na Alemanha, por seu turno,

During 1913, there arose the Autorenfilm, or “authors’ film.” The term author did not mean then what auteur means today – the director of the film. Rather, the Autorenfilm was publicized largely on the basis of a famous writer responsible for the script or the original literary work from which the film was adapted. The director of the film was seldom mentioned. The Autorenfilm was, in effect, Germany’s equivalent of the Film d’Art in France [...]. (Thompson e Bordwell [1994] 2010, 45-46)

Aproveitando autores reconhecidos da literatura, particularmente o cinema europeu, procurou no escritor/guionista a marca autoral necessária para legitimar o cinema e os filmes realizados.

Porém, pouco a pouco, tudo foi mudando e a importância ou valor que o guionista poderia ter, tal como Thalberg ambicionava, tornou-se em um dos segredos mais bem (e mais mal) escondidos de Hollywood e do mundo. “The screenwriter is beaten, battered, and belittled by film aesthetes, critics, scholars, and historians whose unshakeable adherence to the auteur theory goes against all logic and verifiable fact, particularly when applied to the American motion picture.” (Froug 1972, xi). O guionista, pouco a pouco, caiu num conflito relativo à autoria da obra que questionava quem seria o verdadeiro autor do filme, se o realizador, o guionista, o produtor, os actores, ou qualquer outro membro entre toda uma equipa que colabora numa obra cinematográfica. A teoria de autor, que surge no final dos anos 40 a partir dos contributos, ideias e pensamentos de André Bazin e Alexandre Astruc, vem contribuir para que o guionista seja esquecido (e, segundo William Froug, agredido, fustigado, menosprezado). Alexandre Astruc em 1948, num artigo que foi posteriormente reeditado em diversas publicações, escreve:

Let’s face it, between the pure cinema of the 1920s and filmed theatre, there is plenty of room for a different and individual kind of film-making. This of course implies that the scriptwriter directs his own scripts; or rather, that the scriptwriter ceases to exist, for in this kind of film-making the distinction between author and

director loses all meaning. Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing. The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen. (Astruc [1948] 2014, 606)

Segundo a teoria de autor, o guionista deixa de ter razão para existir já que é o realizador que se torna o verdadeiro autor do filme. “[T]he effect of the auteur theory” diz-nos Corliss, “was to steal back whatever authority (and authorship) the writers had usurped.” (Corliss [1974] 1985, xxvii). Uma das primeiras manifestações dessa então nova forma de ver a sétima arte resultou no movimento da *Nouvelle Vague* e foi difundida pela revista *Cahiers du Cinéma*. Cineastas como Jean-Luc Goddard e François Truffaut foram também figuras de proa que contribuíram para o desenvolvimento e consolidação do cinema de autor. E assim, o poder e a voz do guionista caem no anonimato, particularmente na Europa, ainda que a teoria de autor se tenha difundido um pouco por todo o mundo.

Andrew Sarris, por exemplo, crítico de cinema norte-americano reconhecido como tendo defendido e difundido a teoria de autor nos Estados Unidos, dizia em 1962 que “Since most American film critics are oriented towards literature or journalism, rather than toward future film-making, most American film criticisms is directed toward the script instead of toward the screen” (Sarris [1962] 1970, 129). Porém, Sarris, tal como Bazin, Astruc, entre outros teóricos da teoria de autor, defende que o realizador é o autor do filme e que “The corresponding roles of the director may be designed as those of a technician, a stylist, and an *auteur*” (133).

A história do guionista e da morte do guionista não fica, contudo, por aqui. A partir dos anos 60 e 70, várias vozes se começam a levantar contra a teoria de autor, contra a ideia de que o realizador é o verdadeiro autor do filme e o guionista um mero técnico acessório. Paradoxalmente, William Froug refere que “the screenwriter does owe a debt of gratitude to the auteurists” (Froug 1972, xvii) porque foi a teoria de autor, por um lado, que chamou a atenção para o guionista, para a sua invisibilidade. A teoria de autor permitiu encetar a discussão sobre o verdadeiro autor de um filme, permitiu começar a reavaliar e a questionar a posição do guião e do guionista no cinema. “Everybody connected with every film knows how to make the screenplay better. Everybody is a screenwriter.” (xi), diz Froug aludindo ao papel muito secundário que foi concedido ao guionista pela teoria de autor. Já “The director has it in his power to lift what is on the

paper to greater heights – or to reduce it to something less than is already there. His talent is indispensable to film. His contribution needs not be minimized. But neither should the writer's. To herald one should not denigrate the other. Coexistence is not only possible but essential.” (xvi). Para William Froug, não é preciso cunhar apenas um autor de um filme, “Is it unreasonable to suggest that Hollywood's history is replete with films in which the actor was as much auteur as either the writer or the director?” (*Ibid*). Porém, cunhar um guionista como um mero escritor de diálogos, como um agente descartável do cinema, é pouco razoável, “As has been observed again and again and apparently cannot be observed too often: you can't shoot 120 blank pages, and you can't successfully improvise a full-length motion picture. It's been tried” (xiii). Para Froug, há então que reconhecer o guionista também como um autor: “We may not be far from the day when the comment will be heard, ‘I liked the screenplay better than the film.’ The purpose of this book is to further that recognition, to reaffirm the singular contribution made by the writer of films and, in some small way, to help right the wrong that has been done to him.” (xix).

Gore Vidal, no seu artigo “Who Makes the Movies?” publicado originalmente a 25 de Novembro de 1976 na revista *The New York Review of Books*, escreve:

[O]nce the movies talked, the director as creator became secondary to the writer. Even now [...] the director tends to be the one interchangeable (if not entirely expendable) element in the making of a film. After all, there are thousands of movie technicians who can do what a director is supposed to do [...]. On the other hand, there is no film without a written script. (Vidal [1976] 2008, 148)

Gore Vidal apelida ainda os realizadores de cinema como “brother-in-law”: “out of France came the dreadful news: all of those brothers-in-law of the classical era were really autonomous and original artists.” (149). O que Vidal pretende, efectivamente, com este seu artigo sarcástico é criticar a teoria de autor, não descredibilizar o realizador. O próprio o diz numa resposta a duas cartas enviadas quanto ao seu artigo: “I wasn't attacking directors as such, only the *auteur* theory which has made the director who interprets and illustrates the writer's script the creator of the movie – which he is not.” (Vidal 1977). Segundo Vidal, “ever since the movies began to talk the writer, not the director, is the essential creator of any film.” (*Ibid*).

Também Philip Dunne vem contrariar a primazia do realizador e escreve que “the single most important ingredient of any picture is the writing of it” (Dunne 1980, 42),

porém, esclarece, “I have no wish to begrudge any director the credit he deserves; I only deplore the fact that the Auteur theory enriches him in prestige while it robs the writer of the credit he has earned.” (47). Orson Welles, citado por Corliss, diz que “In my opinion, the writer should have the first and the last word in filmmaking, the only better alternative being the writer-director, but with stress on the first word.” (*apud* Corliss [1974] 1985, xxii). Já Linda Seger e Edward Whetmore, que também dão a primazia ao guião, defendem que “everyone who follows [the script] will be interpreting – for better or worse – this original blueprint” (Seger e Whetmore [1994] 2004, 3). John Truby, por seu turno, refere que “in every ‘collaborative’ medium, the original writer, the architect or the designer is the author, because this person has created the characters, plot, motifs, visual elements and themes which all others interpret” (*apud* Maras 2009, 113). Kevin Boone escreve: “Acknowledging writers and their work does not diminish the contributions of directors. Writers and directors are both integral to film. [...] A screenwriter writes a screenplay; a director guides its performance. [...] The writer and the director are collaborators, and the writer’s contributions are already inseparable from the director’s production.” (Boon 2008, 36).

A teoria de autor veio espoletar uma discussão interessante e ainda actual quanto à autoria de um filme. Concomitantemente, vários autores procuraram, no aparente apogeu do esquecimento da importância do guionista, legitimar o papel do guião e do seu escritor, não em detrimento do esquecimento do realizador, mas a favor da compreensão de um filme como um objecto criado por vários autores. Segundo Corliss,

What could have begun a systematic expression of American film history – by calling attention to anonymous screenwriters, cinematographers, art directors, and yes, even actors – bogged down in an endless coronation of the director as benevolent despot in his enrichment as solitary artist, with his collaborating craftsmen function merely as paint, canvas, bowl of fruit and patron. (Corliss [1974] 1985, xviii)

Pretendendo reanimar a figura do guionista, Corliss afirma ainda que “a screenwriter’s work should be judged by analysing his entire career, as is done with a director. If a writer has been associated with a number of favourite films, if he has received sole writing credit on some of these films, and if we can decipher a common style in films with different directors and actors, an authorial personality begins to appear” (xxv).

No que parece ser uma sequência desta proposta de Corliss, e como resposta a uma teoria de autor centrada na figura do realizador, David Kipen escreve um manifesto, *The Schrieber Theory*, em que pede aos leitores que imaginem um mundo cinematográfico em que os filmes são conhecidos por quem os escreveu, não por quem os realizou. Kipen preconizava que, seguindo o trabalho de um guionista e não de um realizador, o público poderia ficar menos desiludido com os filmes (cf. Kipen 2006). O maior propósito de Kipen é apelar de forma sagaz a que o cinema seja considerado, novamente, uma forma colaborativa de criação em que o guionista tem um papel fundamental e em que o realizador não domina por completo a criação.

Porém, esta forma de ver o cinema como domínio do realizador continua premente na cultura cinematográfica vigente em todo o mundo e implica limitações ao papel do guião e do guionista. Repetimos, agora com mais propriedade (depois de percebermos porquê, porque o guionista sucumbiu ao poder do realizador): o guionista está morto! E em Portugal, no cinema, essa morte é ainda mais perceptível (como viremos a compreender).

Esta tese não pretende apelar a uma teoria de autor que dê primazia ao guionista mas antes criar um espaço possível de estudo do guião e do guionista em Portugal. Segundo Paulo Filipe Monteiro, o importante é “iniciar esta linha de investigação: quantos mais filmes forem vistos do ponto de vista de quem os escreve, mais fácil será perceber a identidade artística dos guionistas.” (Monteiro 1995, 626); quanto melhor compreendermos o guião e o papel do guionista, melhor conseguiremos também compreender cada filme e consolidar uma história da cultura cinematográfica. É humildemente procurando prosseguir as pisadas deixadas pelo meu orientador que segue então este estudo, procurando reanimar e ressuscitar o guionista e o estudo do guião, particularmente em Portugal, até porque, como diz Carrière: “ninguém desaparece por completo. O argumentista está sempre presente, é sempre perceptível, em tudo o que faz.” (Carrière [1990] 2016, 47).

### **2.3. Para uma nova poética do guião: encontrar o espaço do guião**

A poética (numa definição generalista usada por Ian MacDonald que remonta ao legado de Aristóteles) consiste na explicação de como um trabalho é construído: “The power of a poetics is in the establishment of a *status quo*, a vehicle recognizable to the

writer, the reader and the viewer, which is used to carry new content.” (MacDonald 2013, 3). Segundo MacDonald, o guionismo é um processo relativo a uma construção, mas o resultado dessa construção, o objecto “acabado”, é tema de disputa (cf. MacDonald 2013, 1). Temos vindo a explorar o debate que se desenvolveu ao longo dos anos quanto ao guionismo, guião e guionista. O estudo do guião e da sua análise própria, por ser um objecto com uma linguagem particular e transmedia (entre literatura e som e imagem), por ser um objecto transitório, implica uma definição de uma nova poética e a delimitação de um novo espaço de análise que vá para além das restrições da página escrita. Ontologicamente peculiar, o guião tem suscitado controvérsia quanto à melhor forma de analisar o seu texto (escrito e para além da escrita). Porém, para esta tese, temos de tentar encontrar uma poética do guião e do guionismo que nos permita encetar o nosso estudo da mulher guionista portuguesa.

Antes de mais, interessa apontar porque não podemos analisar o guião como uma peça de teatro, dada a sua aparente proximidade a este formato em vários aspectos de escrita e leitura. A peça de teatro implica, contudo, uma estabilidade de texto que o guião de cinema não tem. A peça de teatro (que identifica, regra geral, o dramaturgo como autor) será usada por muitos anos por encenadores diferentes. Já o guião, depois de usado uma única vez (e de alterado na produção conforme as necessidades da própria produção, do produtor, do realizador, de actores, etc., com o consentimento do guionista ou não), é descartado. O guião é escrito para ser usado uma única vez. Mesmo que posteriormente exista uma nova versão do filme, um *remake*, é feito também um novo guião para esse projecto, não é o guião original que é usado novamente. Segundo Paulo Filipe Monteiro, “Para Hegel, por exemplo, o teatro é o texto, e a representação cénica apenas um complemento mais ou menos aleatório, uma execução exterior da obra.” (Monteiro 1995, 598). No cinema, o guião é apenas um elemento da produção cinematográfica e vive em função da ligação com os outros elementos.

O processo de escrita e desenvolvimento de um guião é também muito próprio e distinto da escrita para teatro. Há dois factores base que podem ser identificados na escrita do guião: (1) a escrita de um guião é colaborativa; (2) a história mais do que a retórica ganha primazia na escrita de um guião.

Quanto ao primeiro factor apontado, à escrita de um guião como processo colaborativo, escreve Paulo Filipe Monteiro:



O guião é escrito em várias fases (da sinopse à versão final), e em todas elas vive de uma relação negociada: relação entre os vários escritores, já que quase sempre é escrito por mais do que uma pessoa, e a relação com os produtores, realizadores, actores e outros elementos da equipa do filme. É o sistema que os americanos chamam de *development*, em que a ideia inicial do guionista vai sendo progressivamente desenvolvida, muitas vezes já não por si mas por sucessivas equipas de outros guionistas. (Monteiro 1995, 607)

Um guião não é então uma peça escrita unicamente pelo guionista que tem total controlo sobre a história, personagens, sequência de acção e narrativa. O objecto final de um guião é o resultado de um trabalho colaborativo entre diversos profissionais da área cinematográfica. Actores, realizadores, produtores, directores de fotografia, entre outros, todos podem suplantar o papel do guionista e sugerir ou, no caso de produtores, realizadores e estrelas de cinema, exigir alterações ao guião. “Cercado por todo um conjunto de condicionantes técnicas, de necessidades comerciais, forçado a trabalhar num projeto que será metamorfoseado por toda uma série de manipulações” (Carrière [1990] 2016, 47), o papel de um guionista não se revela fácil já que tem de combinar vozes e ideias distintas numa história coerente, interessante e audiovisual. É desse processo colaborativo que surge o guião final.

Neste sentido, a escrita de um guião é diametralmente diferente da escrita de uma peça literária ou de uma peça de teatro. Numa peça de teatro, por exemplo, para mudar uma qualquer frase do texto, é necessário ter o aval do dramaturgo, é este que vai decidir todo o teor escrito da peça de teatro; com o guião, isso nem sempre acontece. Um guionista pode mesmo vir a ser despedido de trabalhar no guião que imaginou, concebeu e desenvolveu. O guionista não é a figura mais importante na escrita de um guião, é o próprio guião, o resultado de um processo colaborativo entre diversos indivíduos, o objecto e objectivo fundamental.

Quanto ao segundo factor apontado relativo à escrita de um guião, o que é basilar na escrita do mesmo é a história (contada de forma audiovisual) mais do que a retórica. “O romancista *escreve*, enquanto o argumentista *urde uma trama, conta e descreve*: a escrita, para este último é contingente. Pode mesmo imaginar-se, no limite extremo, um argumentista que nunca escreva, que nunca tenha qualquer contacto com a página em branco.” (Bonitzer [1990] 2016, 88). Tal não significa que os guionistas não tenham de ter muito cuidado com a retórica e com todas as palavras que utilizam. O que significa é que o propósito do guião é o de oferecer uma proposta para fazer determinado filme, é

urdir uma trama audiovisual que vá suscitar o interesse de produtores, realizadores, actores, investidores, entre outros colaboradores. O guionista vai ter de ser muito cuidadoso com a retórica, mas no sentido em que esta serve o propósito da história e da trama e o propósito audiovisual do guião.

Tendo em conta estes dois factores assinalados, de escrita colaborativa e de escrita focada na trama audiovisual, podemos não só confirmar que o objecto do guião é muito particular e de difícil definição (como, aliás, já vários autores tinham assinalado), como podemos identificar o guião como objecto escrito que não pode ser analisado unicamente como texto mas como objecto “pré-audiovisual”. Ainda que o guião comunique com uma trama audiovisual, não é, contudo, ainda som nem imagem. Daí que seja também difícil lê-lo, avaliá-lo ou analisá-lo mediante parâmetros audiovisuais. Para esta investigação específica, que propõe a análise de guiões e de guionistas, temos então de encontrar, entre texto (literatura) e audiovisual (cinema), no intervalo entre leitura de uma obra literária e visionamento de um filme, as ferramentas e a nova poética do guião que nos permitam continuar o nosso estudo.

### **2.3.1. A obra literária e o leitor: o que o guião retira da tradição literária**

Segundo Paulo Filipe Monteiro, que muito se tem dedicado ao estudo e prática do guião para além da sua tese de doutoramento, “Não tem sentido fazer a habitual crítica literária em relação a textos que só existem em função de ser filmados.” (Monteiro 1995, 592). Um guião não pode, portanto, ser equiparável, lido ou analisado como uma peça literária. No entanto, a relação que é criada entre leitor e guião é, em certos aspectos, semelhante (ainda que não igual) à relação que existe entre leitor e livro/obra literária.

Segundo uma perspectiva psicolinguística, ler é um comportamento que, antes de mais, implica, pela parte do leitor, a capacidade de resolução de problemas já que esse mesmo leitor tem um papel efectivo e activo na atribuição de significados ao texto e à obra escrita. Contrariamente a uma primeira asserção da crítica clássica literária que dava primazia ao autor (era ele que detinha o controlo sobre a obra escrita), autores e teóricos como Roland Barthes, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Normand Holland e Stanley Fish, entre outros, potenciaram o que Roland Barthes denomina de “morte do autor” para dar lugar ao nascimento do leitor (como referimos já aliás de forma muito breve para introduzir o conceito de morte do guionista). Em 1968 Roland Barthes, no seu ensaio “A

Morte do Autor”, escreve: “Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.” (Barthes [1968] 2004, 63). Para Barthes, é a linguagem que fala, não o autor. Nesse sentido, “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até ao presente, é o leitor [...]” (64). O leitor perde então o seu estatuto passivo e plácido, para ganhar um estatuto activo na leitura que faz, interpretando e produzindo sentidos no texto. O texto literário passa a ser considerado já não um númeno kantiano<sup>11</sup>, estático e imutável, mas um meio para estabelecer uma comunicação, uma espécie de contrato de concordância entre leitor e texto. O texto, a própria linguagem em si, não especificamente o autor, comunicam com o leitor potenciando-lhe significados e sentidos múltiplos e renováveis que podem ser mutáveis de leitura em leitura. Um texto não é já um objecto estático, mas um objecto em constante movimento e em constante comunicação com o leitor, em constante mutação de sentidos.

Segundo Hans Robert Jauss, que, juntamente com Wolfgang Iser, é um dos teóricos mais proeminentes da estética da recepção e cuja abordagem teórica deriva da hermenêutica de Gadamer, qualquer obra literária só se tornaria efectiva se recriada ou concretizada aquando da legitimação do leitor como tal. É a conversa entre leitor e obra literária, a comunicação autor/texto/leitor, que viabiliza e dá significado à obra literária que se torna produção, recepção e comunicação. Como refere Wolfgang Iser: “the involvement of the reader is essential to the fulfilment of the text, for ‘materially speaking this exists’ only as a potential reality – it requires a ‘subject’ (i.e., a reader) for the potential to be actualized. The literary text then, exists primarily as a means of communication, while the process of reading is basically a kind of dyadic interaction.” (Iser [1976] 1978, 66). Porém,

the text is a “structured prefigurement”, but that which is given has to be received, and the *way* in which it is received depends as much on the reader as on the text. Reading is not a direct ‘internalization’, because it is not a one-way process, and our concern will be to find means of describing the reading process as a dynamic *interaction* between text and reader. We may take as a starting-point the fact that the linguistic signs and structures of the text exhaust their function in triggering developing acts of comprehension. This is tantamount to saying that these acts, though set in motion by the text, defy total control by the text itself, and, indeed,

<sup>11</sup> Númeno Kantiano: a coisa em si, o real tal como existe em si mesmo, que não deve ser pensado como objecto dos sentidos.

it is the very lack of control that forms the basis of the creative side of reading.  
(107-108)

Jauss e Iser focam-se na relação comunicativa e interactiva entre autor/texto/leitor. É o leitor que concretiza o texto na sua leitura através de actos de compreensão. Todavia, não é apenas o texto que se oferece ao leitor, este vai inserir as suas próprias ideias, valores e visões do mundo neste processo de comunicação. Após a sua interpretação do texto (mediada pela sua cultura e sociedade em que se insere), o leitor vai internalizar experiências que não pertencem ao texto em si, mas à combinação entre texto e interpretação pessoal. Segundo Stanley Fish,

At this point it looks as if the text is about to be dislodged as a centre of authority in favour of the reader whose interpretative strategies make it; but I forestall this conclusion by arguing that the strategies in question are not his in the sense that would make him an independent agent. Rather, they proceed not from him but from the interpretative community of which he is a member; they are, in effect, community property, and insofar as they at once enable and limit the operations of his consciousness, he is too. (Fish 1980, 13-14)

Stanley Fish, que desenvolve o conceito de “comunidades interpretativas”, refere que esta interpretação feita pelo leitor do texto não é totalmente autónoma: nem o texto é imutável, nem o leitor é livre. Fish acredita que o conhecimento em si não é objectivo, mas condicionado pelo contexto social e cultural em que cada indivíduo se insere: as comunidades interpretativas. Assim, quando perante um texto, os sentidos atribuídos ao que é lido dependem das comunidades interpretativas em que o leitor está inserido.

O conceito de comunidades interpretativas, que surge em 1976 (e que poderíamos considerar wittgensteiniano), refere-se a um ponto de intersecção, a um sistema ou contexto, que é capaz de produzir consenso em torno da escolha de interpretações a serem atribuídas a um texto, que é capaz de conferir e estabelecer uma certa estabilidade significativa a uma interpretação e a uma obra. “Indeed, it is interpretative communities, rather than either the text or the reader, that produce meanings and are responsible for the emergence of formal features. Interpretative communities are made up of those who share interpretative strategies not for reading but for writing texts, for constructing their properties.” (14). A comunidade interpretativa em que o leitor se insere oferece-lhe uma forma particular de ler e decifrar um texto, ou aquele texto. Trata-se de uma interpretação social e cultural: um texto que provém de uma comunidade interpretativa comunica um

determinado mundo e cultura; já os leitores, imbuídos também numa comunidade interpretativa (a mesma, ou uma diferente), vão atribuir os seus próprios valores ao texto a ser lido. O resultado interpretativo desta leitura, o resultado da aprendizagem, não pertencerá nem ao mundo e cultura do texto nem ao do leitor. O próprio acto de leitura e interpretação potenciará a criação de novos mundos interpretativos e mesmo a rectificação de culturas.

Quando nos deparamos com o estudo da leitura de um texto, dos significados e interpretações que podemos tirar de uma obra literária, é o texto (e não o autor) que é posto em comunicação com o leitor<sup>12</sup>, é a palavra, a linguagem, que permite a comunicação, que se torna a base da comunicação e da transferência. Na leitura, interpretação e análise de um texto literário estamos permanentemente a ler, a interpretar, a recriar e a criar cultura. Quando tentamos transpor esta leitura e interpretação do texto para o guião, encontramos um “texto” com um tipo de escrita normativa, proveniente de uma comunidade interpretativa específica e especial (guionistas e/ou profissionais familiarizados com a escrita de um guião) que ganha relevância e proeminência em relação ao seu autor. Por outro lado, este mesmo “texto”, o guião, formato que deve ser lido e apreendido rapidamente, dirige-se a uma comunidade interpretativa também ela especial, a equipa que vai realizar o filme. Na verdade, podemos até considerar que o guião se irá dirigir a várias comunidades interpretativas mais específicas dentro de uma comunidade interpretativa geral: a actores, realizadores, produtores, directores de fotografia, aderecistas, directores de som, etc. Cada pessoa da equipa fará diferentes leituras do guião de acordo com a comunidade interpretativa específica a que pertence. Adicionalmente, o guião será também “lido” (ainda que já não de forma directa) por uma outra comunidade interpretativa, os espectadores. O guião, para além de criar novos mundos e diversas leituras e potenciais “reajustes” de cultura no acto de leitura (directo e indirecto), e contrariamente ao texto literário, transcende o plano textual e salta para a tela de cinema onde encontra então uma outra comunidade interpretativa que irá atribuir sentidos e significados ao guião que “vê” e “ouve” (e já não lê directamente).

<sup>12</sup> Segundo uma perspectiva de *reader's response criticism* ou estética da recepção/teoria da recepção.

### 2.3.2. O cinema e o espectador: o que o guião capta do formato audiovisual

Também nos estudos e crítica cinematográfica, autores como Stanley Cavell, Laura Mulvey, David Bordwell, Noël Carroll, Murray Smith, entre outros, têm procurado inverter (ou subverter) a ideia de um espectador de cinema passivo que nada acrescenta à narrativa cinematográfica. Da mesma forma que um leitor se coloca em comunicação com o texto escrito, todo o espectador, quando numa sessão de cinema ou num visionamento de um filme, se coloca também em comunicação com o que vê no ecrã, com as interpretações que faz das imagens e sons com que é confrontado. Esta confrontação entre filme/espectador permitiria até, para além de uma aprendizagem de experiências, e segundo Balázs, potenciar o poder revolucionário de rejuvenescimento cultural da arte do cinema (cf. Andrew 1976, 86-87). Tentemos então melhor compreender como ocorre esta comunicação entre espectador/arte do cinema, esta aprendizagem/rejuvenescimento cultural.

Segundo Münsterberg, é a vontade do espectador de ser movido, de ser entretido, de aprender, de educação que permite ao cinema existir. “No art reaches a larger audience daily, no aesthetic influence finds spectators in a more receptive frame of mind.” (Münsterberg 1916, 158). Por outro lado, é a linguagem única, audiovisual e realista (sem ser cópia do real) do cinema que consegue apelar ao seu objectivo último: a mente humana, as emoções humanas. Devido às particularidades do cinema e dos filmes, para Münsterberg, “The motion pictures are, first of all, great teachers of knowledge. [...] No more patient, no more amiable, no more persuasive teacher could be found.” (196).

Já para Derrida este apelo à mente humana que o cinema permite ocorre de forma muito particular. Cada espectador, na sua interpretação de um filme, convoca os seus fantasmas, fantasias, para habitar as imagens que se projectam diante dos seus olhos e encontra nelas ainda outras assombrações (não as suas, ou as do filme, mas as que se criam numa conjugação de assombrações) que podem tocá-lo ou movê-lo de alguma forma (cf. Marcelo 2014). Esta ideia de assombração e fantasma do filme/cinema pode ser melhor compreendida mediante o neologismo cunhado por Derrida: *hantologie* (em oposição a ontologia). O meio dos media (e também o cinema), “does not belong to ontology, to the discourse on the Being of beings, or to the essence of life or death. It requires, then, what we call, to save time and space rather than just to make up a word, *hauntology*” (Derrida [1993] 1994, 51). Derrida cria um termo que identifica uma presença ausente dado que “To haunt does not mean to be present, and it is necessary to

introduce haunting into the very construction of a concept. Of every concept, beginning with the concepts of being and time. That is what we would be calling here hauntology. Ontology opposes it only in a movement of exorcism. Ontology is a conjuration” (161). No filme *Ghost Dance*, Derrida, que a representar-se a si próprio num filme improvisado diz sentir-se um fantasma de si mesmo, afirma: “Cinema is the art of ghosts, a battle of phantoms. [...] It’s the art of allowing ghosts to come back.” (*apud* McMullen 1983, 00:16:49). Por outro lado, continua, “I believe that ghosts are part of the future. And that the modern technology of images, of cinematography and telecommunication, enhances the power of ghosts and their ability to haunt us.” (00:20:15). Para Derrida, o cinema surge como uma forma fantasmagórica que nos permite ter um maior contacto com fantasmas (internos e externos) e que, como tal, nos move e ensina permitindo-nos aprender a melhor viver com as assombrações: “to learn to live *with* ghosts [...]. To live otherwise, and better. No, not better, but more justly. But *with them*.” (Derrida [1993] 1994, xviii).

Stanley Cavell, filósofo americano contemporâneo, teórico que se tem dedicado ao longo da sua carreira ao estudo do cinema no âmbito da filosofia e do cepticismo filosófico, também confere extrema importância à aprendizagem que o cinema permite. Segundo Cavell, o cinema é mesmo “a rediscovery of philosophy” (Read 2005, 16), um meio pedagógico que permite aprendizagens relativas ao quotidiano e a bons comportamentos, bem como um meio que permite a Cavell colocar e problematizar questões fundamentais para a sua filosofia do quotidiano: questões relativas ao cepticismo, à linguagem, ao vulgar/comum, ao extraordinário. Para Cavell, como vimos muito brevemente no primeiro capítulo, os filmes são alimento para o pensamento, são uma forma de trazer para o ecrã problemas do quotidiano e do perfeccionismo moral. O cinema oferece uma forma, um modo, de reflectir sobre a realidade e de levar até o espectador a agir sobre essa mesma realidade. Há um lado pedagógico nos filmes que, segundo Cavell, não sendo intencional, ao traduzir uma experiência (do cineasta, do actor, da vida), ao exprimir uma moral, vai permitir a partilha dessa experiência com outros. Cada filme vai acrescentado ao espectador experiências e vai potenciando uma aprendizagem não só pessoal, como moral, social, e que questiona a própria realidade. Curiosamente, nos seus estudos e teorias quanto à tradução de uma experiência na tela por parte do cinema (do cineasta, do actor, da vida), Cavell nunca refere o guionista, um

dos elementos também cruciais na tradução de um mundo que cativará o público e que acrescentará experiências (e conhecimento) ao espectador.

Como podemos atentar, Balázs, Münsterberg, Derrida, Cavell, revelam e estudam a capacidade de o cinema ensinar, rejuvenescer e revolucionar culturas e conferem-lhe uma enorme importância. Como pudemos também analisar no capítulo anterior, Cavell vai mais longe no estudo do cinema e tenta compreender o seu verdadeiro objecto que estaria em comunicação com o espectador. Porém, Cavell tem muita dificuldade em fazê-lo, em definir e analisar o objecto do cinema: nem realidade, nem ficção, uma ausência no ecrã de uma realidade a que não temos acesso, uma ausência que nos leva a questionar a nossa ausência em relação ao objecto, a nossa presença na realidade. Os filmes representam recortes da realidade, experiências do quotidiano, experiências de um mundo ao qual não teríamos acesso sem a lente e recorte da câmara e ao qual não temos acesso efectivo porque a realidade recortada não está lá no momento da projecção. Como define e descreve Leonor Areal: “o cinema será uma espécie de semiótica da vida, ou uma *radiografia* de um momento, de uma situação, de um conflito. [...] O manancial de informação e traços de vida que os filmes transportam, e sobretudo as fantasias e imaginações que revelam, podem fazer-nos perceber bastante sobre o passado.” (Areal, Vol. I 2011, 27). Voltamos ao conceito de Derrida, *hantologie*. O espectro do cinema, a falta de barreiras que o condicionem, é também o que lhe permite um maior entrosamento com a mente humana, é o que lhe permite assombrar-nos. Também o guião, que assombra o filme (tem uma presença ausente neste, está presente de forma latente), contribui para a aprendizagem e rejuvenescimento de culturas que o cinema permite. Também o guião, não limitado a um objecto fechado, assombra o espectador porque se faz presente na mente de quem o lê: através do texto escrito, comunica de forma audiovisual, é um objecto “pós-textual” e “pré-audiovisual” que combina signos textuais e audiovisuais. O guião torna-se então “literatura no ecrã *in flux*”, em movimento.

#### **2.4. O guião: literatura no ecrã *in flux***

Em 1927, segundo Steven Price, Viktor Pertsov descrevia o guião como “uma peça literária inacabada” (Price 2013, Kindle Locations 2416-2418). Em 1943, Gassner falava de uma “literatura no ecrã”. Em 1997, Claudia Sternberg identificava o guião como “literatura *in flux*”, texto híbrido, único. De acordo com Price, “not [...] a stable, efficient version of a film in alternate textual form, but [...] a continuous and unpredictable series



of stages in the production process” (Kindle Locations 4973-4974). Todos estes autores procuram, ainda que de formas diversas, localizar o guião entre a literatura e o cinema, tentam identificar o guião como forma textual mais abrangente, que não se limita à página e que, segundo Sternberg, está em constante mutação.

Atentando à história e ao modo de compreender o guião desta forma mais abrangente, Paulo Filipe Monteiro, aproveitando o conceito de Christian Metz, fala do “argumento implícito”, Steven Maras no *scripting* e Ian MacDonald na *screen idea*. Todos estes conceitos, ainda que distintos, contribuem para que possamos compreender melhor uma forma de analisar o guião no seu modo mais completo. Argumento implícito é o termo usado por Metz para referir o guião no seu sentido mais lato, sem estar limitado à palavra e folha escrita: “argumento em sentido lato, em sentido verdadeiro” (Metz [1977] 1980, 34). O argumento implícito seria então “numa palavra, a temática manifesta do filme, encarada, se for preciso, em todo o seu pormenor” (35). Encarando desta forma o guião, “o argumento figura uma instância bastante ambígua, fugidia, e por isso tanto mais interessante” (*Ibid*). É esta instância ambígua e interessante que queremos estudar e, para tal, teremos de ir para além do texto escrito: “as análises dos argumentos [...] pretendem ir mais longe do que o próprio argumento” (37). Metz sugere uma análise do conteúdo latente e manifesto do guião, quase uma análise psicanalítica: “No sentido lato que lhe atribuo, a instância argumentística oscila doravante para o lado do significante, uma vez que deixou de ser referida aos códigos de expressão que a comunicam mas às interpretações a que dá acesso. [...] Estudar o argumento a partir de um ponto de vista psicanalítico (ou mais largamente semiótico), é constituí-lo em significante.” (*Ibid*).

Também Steven Maras nos traz a noção de *scripting*, um termo mais alargado para definir um conceito de escrita (talvez do argumento implícito) que abarcaria escrever com o corpo, com a câmara, com a luz, com as palavras. “This definition of writing is more distant from the idea of writing a page-based object, but still occupies the space of ‘writing’ in an extended sense” (Maras 2009, 2). Ian MacDonald, por seu turno, refere a *screen idea* (termo usado primeiramente por Philip Parker em *The Art and Science of Screenwriting* como relativo a algo que se considere suficientemente interessante para desenvolver numa proposta de guião) como forma de fugir às conotações fechadas e

limitadas de guião.<sup>13</sup> MacDonald define a *screen idea* como “Any notion held by one or more people of a singular concept (however complex), which may have conventional shape or not, intended to become a screenwork, whether or not it is possible to describe it in written form or by other means.” (MacDonald 2013, 4-5). A *screen idea* é então invisível mas está latente em todos os processos da produção de um guião e sua execução.

The simple notion of the screen idea allows us to talk of what lies behind what is on screen – beliefs as well as practice; what individuals or teams are contributing; what institutional structures relate to their activities; how orthodoxies and common norms are (or are not) applied; how society is represented; how issues of political economy interact, not just with production in a technical sense, but with the initial conception of appropriate production. (6-7)

A *screen idea* define aquilo que estamos a tentar criar. Cada versão do guião seria uma versão da *screen idea*, sendo o filme também uma nova versão dessa mesma *screen idea*.

Ainda que, efectivamente, os termos sejam distintos (argumento implícito, *scripting* e *screen idea*), todos partilham o mesmo propósito: permitir um estudo alargado do guião que vá para além da análise textual e da análise “audiovisual”, permitir o estudo do guião *in flux*, em permanente mutação e movimento.

Aproveitando o trabalho e as ideias de Paulo Filipe Monteiro, Christian Metz, Steven Maras e Ian MacDonald compreendemos então que, para estudar o guião, para estudar o argumento implícito (e escolhemos o termo de Metz por ser mais abrangente e considerar os aspectos latentes do guião) teremos então de estudar tudo o que estiver ligado a um determinado projecto: guionista, sua história de vida, sempre que possível guião e suas diversas versões, construção narrativa e das personagens, filme e crítica. Só abarcando o projecto como um todo, entendendo o guião como forma em movimento, conseguiremos compreender o potencial e a utilidade do guião e a forma como este tem sido escrito por mulheres guionistas portuguesas.

Porém, ainda que o objecto do guião seja fugidio, implícito, *in flux*, já as normas de escrita de um guião são mais taxativas e explícitas.

<sup>13</sup> O próprio Ian MacDonald refere que termos similares já foram usados como *film idea*, cunhado em 1972 por Stanley J. Solomon como ideia que informa a narrativa, que é criada com características apropriadas à forma artística do filme, e *cinematic idea*, termo usado por Adrian Martin que também se refere a uma ideia com características cinemáticas apropriadas (cf. MacDonald 2013, 11).

## 2.5. A linguagem e as narrativas estandardizadas do guião

Segundo Steven Price, identificar os primórdios de uma escrita de guiões e como se foi desenvolvendo ou estandardizando uma norma textual (o guião explícito) não é simples, “Consequently, the study of early scriptwriting is often a matter of inference and supposition, a working backwards from effect to cause, in pursuit of texts that may never have existed in the first place.” (Price 2013, Kindle Locations 590-592). Porém, diversos teóricos parecem concordar que, a partir de cerca de 1902, tendo terminado o período de mera “novidade” técnica do cinema, o público começou a ter preferência por narrativas mais longas e sofisticadas. Como consequência, começaram a desenvolver-se planos escritos das histórias a serem filmadas (por Méliès, em França, por Porter, nos Estados Unidos, que são reconhecidos, hoje em dia, como pioneiros da escrita de guiões). Segundo David Bordwell e Kristen Thompson, “Before World War I, the cinema was largely an international affair. Technical and artistic discoveries made in one country were quickly seen and assimilated elsewhere. The war, however, disrupted the free flow of films across borders.” (Thompson e Bordwell [1994] 2010, 45). França e Itália eram, particularmente, dois grandes pólos de desenvolvimento do cinema, porém,

war had profound effects on the international cinema, some of which are still felt today. The war effort severely curtailed filmmaking in the two leading producing countries, France and Italy. American companies stepped in to fill the vacuum. As of 1916, the United States became the major supplier of films to the world market, and it has held that position ever since. (44)

Foi nos Estados Unidos, país que se tornou, com o advento da Primeira Guerra Mundial, o maior fornecedor de filmes a nível internacional, que foram dados os primeiros passos para desenvolver e estandardizar um modelo de guião que permitisse dar resposta à procura de filmes e sua produção com um formato escrito rápido e funcional. Hollywood, tentando responder a uma produção cinematográfica cada vez mais profusa e com narrativas cada vez mais longas, desenvolveu o *continuity script* na altura do cinema mudo (cerca de 1913), nos primórdios do protótipo do que viria a ser o *studio system*. “Thomas Harper Ince, Hollywood’s answer to Henry Ford, went to work and successfully managed to codify and standardize the entire practice of filmmaking under the aegis of central producing. At ‘Inceville’ [...] writing for the film became truly efficient for the first time. It developed into the indispensable core in a systematic operation.” (Geuens 2000, 82). Esta operação sistematizada, e consolidada no auge do

*studio system*, na *Golden Age* de Hollywood (cerca de 1920 a 1960) tinha como base o guião: “the detailed continuity script became the engineering blueprint of the entire film projects.” (83). Com o advento do som, o guião teve de se adaptar, de incluir diálogos. Se o *continuity script* começou por ser um guião de descrição detalhada da acção da história, a partir de finais dos anos 20, as descrições de acção foram sendo reduzidas e substituídas por grandes linhas de diálogo. “From this point on, film continuity was redefined away from the shot, toward the nonstop rush of dialogue, with only minimal description of actions and very few if any camera directions” (85). Porém, apesar destas alterações ao guião, tal como Geuens refere, “even though screenplays were no longer the exact blueprints of films, deep down, nothing much had changed. It was still essentially a cinema dominated by the story.” (*Ibid*). Hoje em dia, pese embora se tenha abandonado o formato *continuity script* para dar lugar ao *master scene format* como novo *standard* de modelo de escrita de guiões após o colapso do *studio system* (entre 1960 e 1970), a história parece continuar a dominar o cinema norte-americano, e esta “história” segue também normas muito próprias de desenvolvimento.

Segundo Carrière, o guionista “não busca apenas palavras, frases, acções, acontecimentos, procura também [...] imagens, enquadramentos, sons particulares, alianças de sons, movimentos de aparelhos, e uma abordagem tão rigorosa, tão viva quanto possível, desse fenómeno imensamente misterioso que é o desempenho dos atores” (Carrière [1990] 2016, 30). Já Mehring diz que num guião (explícito) “you translate your images into words so that others can read them, ‘see’ them in their heads, and then recreate them” (Mehring 1990, 231). O guião como objecto escrito (objecto explícito) transforma-se então numa forma muito eficaz de evocar histórias, sensações, imagens e sons, providenciando a experiência daquilo a que chamamos o *inner movie* (cf. Maras 2009, 121). Tendo em conta a particularidade do guião (da sua escrita e leitura) e do seu propósito (dar a ver e ouvir uma história que será concretizada em filme mas que é antes imaginada/visualizada internamente pelo leitor), no modelo hollywoodiano do *storytelling* tem-se vindo a procurar estabelecer uma norma narrativa e dramática que ajude a que o guião cumpra as suas diversas funções. “Today, most screenwriters acknowledge the three-act structure, and around the world it is taught as the optimal design for a mass-market movie.” (Bordwell 2006, 29). Contudo, falamos ainda apenas de um modelo de Hollywood, marcadamente estandardizado, modelo este que, na

verdade, como teremos oportunidade de perceber, não é usado unanimemente pelo mundo, mesmo para o cinema do *storytelling*.

Actualmente, a miríade de manuais disponíveis sobre como escrever guiões procura direccionar os aspirantes a guionistas (e os guionistas) a escrever sob a forma “certa”, pelo menos mediante o modelo “certo” estandardizado por Hollywood. Há uma determinada convenção quanto à forma correcta de escrever o guião e o guionista deve responder às normas impostas e estabelecidas nos diversos manuais práticos: “manuals’ advice points to fairly firm standards of plot construction and characterization.” (Bordwell 2006, 28). Segundo Claus Tieber, manuais sobre guiões tiveram o seu *boom* em 1910 (até 1920) e depois a partir de 1976, estipulando as regras relativas a dramaturgia, narrativa e estrutura que conhecemos ainda hoje. “Syd Field’s [*Screenplay*] was published and became a success that was followed by a myriad epigones, all propagating the same shallow do-it-yourself style screenwriting advise.” (Tieber 2012, 8). Presentemente há inúmeras publicações disponíveis sobre como escrever guiões: *online* há cerca de quinhentas publicações sobre guionismo sendo que cerca de 96% das mesmas são manuais, “how to manuals” (MacDonald 2013, 38). Autores como Joseph Campbell, Syd Field, Robert McKee, John Truby, Linda Seger, Blake Snyder (entre muitos outros gurus do guião) têm vindo assim a estabelecer as normas de escrita deste documento técnico-literário.

### **2.5.1. A jornada do herói: uma estrutura narrativa estandardizada que exclui a mulher?**

Joseph Campbell é o autor de *The Hero With a Thousand Faces* (publicado originalmente em 1949), que se transformou numa das bíblias da escrita de guiões. Baseando-se em mitos épicos de todo o mundo que partilham uma estrutura subjacente similar, Campbell define e estandardiza uma estrutura épica: a jornada do herói/monomito (que viria a ser posteriormente “actualizada” por Christopher Vogler em 1992).

De uma forma sucinta, e fazendo uso das palavras do próprio Campbell quanto ao monomito/jornada do herói: “A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to

bestow boons on his fellow man.” (Campbell [1949] 2004, 28). Numa análise mais detalhada do monomito e do que este comporta, Joseph Campbell identifica dezassete estádios narrativos da jornada do herói divididos em três actos:

ACTO I - Saída: 1. A Chamada à Aventura; 2. Recusa do convite; 3. Auxílio Sobrenatural; 4. Travessia do Primeiro Limiar; 5. Ventre da Baleia.

ACTO II - Iniciação: 6. O Caminho de Provas; 7. O Encontro com a Deusa; 8. A Mulher como Tentadora/Tentação; 9. A Sintonia com o Pai; 10. Apoteose; 11. A Bênção Última.

ACTO III - Retorno: 12. Recusa do Retorno; 13. A Fuga Mágica; 14. O Resgate com Auxílio Externo; 15. A Passagem pelo Limiar do Retorno; 16. Senhor dos Dois Mundos; 17. Liberdade para Viver.

No decurso desta tese não teremos oportunidade, nem será pertinente, fazer uma crítica detalhada quanto a cada um dos estágios ou estádios da estrutura de Campbell. Contudo, tendo em conta que esta é ainda uma estrutura narrativa muito utilizada por guionistas a nível nacional e internacional, e tendo em conta o propósito e temática desta tese, atentemos à forma como o monomito estabelece e estandardiza o papel da mulher na construção narrativa. Na enumeração efectuada dos estádios de Campbell conseguimos já encontrar a posição da mulher. Esta é referida de forma directa duas vezes, ambas no Acto II: estágio 7. O Encontro com a Deusa; estágio 8. A Mulher como Tentadora/Tentação. Temos então duas imagens quase polarizadas da mulher: a mulher divina (inatingível e pura) e a mulher tentadora.

Quanto ao sétimo estágio, O Encontro com a Deusa, escreve Campbell:

Woman, in the picture language of mythology, represents the totality of what can be known. The hero is the one who comes to know. As he progresses in the slow initiation which is life, the form of the goddess undergoes for him a series of transfigurations: she can never be greater than himself, though she can always promise more than he is yet capable of comprehending. [...] By deficient eyes she is reduced to inferior states; by the evil eye of ignorance she is spellbound to banality and ugliness. But she is redeemed by the eyes of understanding. The hero who can take her as she is, without undue commotion but with the kindness and assurance she requires, is potentially the king, the incarnate god, of her created world. (106)

A mulher, totalidade do que pode ser conhecido, é a criadora do mundo que o herói (masculino, não herói neutro) tenta descobrir e conhecer. A mulher deusa já tem todo o conhecimento: é o herói quem, na mitologia, tem de procurar igualar o conhecimento da mulher para melhor a compreender, para a ver como ela é, para a aceitar, e para então se tornar no seu deus encarnado. Porém, à medida que o herói vai ganhando conhecimento, a forma da deusa vai sofrendo transfigurações aos seus olhos, nunca podendo ser “maior” do que ele, nunca podendo ser melhor do que ele. Tal como surge nesta descrição de Campbell, ainda que a mulher seja conhecedora da totalidade do que pode ser conhecido e criadora do mundo, a mulher é passiva e só definida e compreendida através da acção do homem. Não só é o homem (herói) que a compreende ou não, que a aceita ou não, transfigurando-a e dando-lhe então forma; como é também o herói, que busca conhecimento de forma activa, que poderá resgatar e redimir a deusa, tornar-se no seu deus. Desta feita, a deusa fica sempre limitada à acção e à interpretação do herói.

Por outro lado, continua Campbell,

The meeting with the goddess (who is incarnate in every woman) is the final test of the talent of the hero to win the boon of love (charity: *amor fati*), which is life itself enjoyed as the encasement of eternity. And when the adventurer, in this context, is not a youth but a maid, she is the one who, by her qualities, her beauty, or her yearning, is fit to become the consort of an immortal. Then the heavenly husband descends to her and conducts her to his bed – whether she will or not. (109-110)

Esta citação já permite a abertura do termo herói a alguém do sexo feminino, uma heroína. Neste estágio 7, momento em que o herói experimenta o amor incondicional, se o herói for masculino encontra o seu amor eterno, a deusa, e como marido celestial da deusa e imortal, leva a sua esposa para a cama para consumir o casamento, “whether she will or not”. A mulher, neste caso, deve limitar-se a esperar passivamente pelo herói, a ser bela ou ter boas qualidades, e, aquando da chegada do seu marido celestial, deverá ir com ele (independentemente da sua vontade). Se o herói for mulher (heroína), será aquela que, pelas suas qualidades, beleza ou anseios, é digna de ser consorte de um homem imortal. A heroicidade da mulher (que não é cunhada como heroína mas como aventureira nesta citação), contrariamente à do homem, já não busca o conhecimento que o herói procurava, mas antes se limita a encontrar e aceitar a sua posição de esposa celestial – ser consorte do homem.

No estágio 8, Mulher como Tentadora/Tentação, como o próprio nome indica, o herói terá de enfrentar as tentações da carne que o poderão levar a desviar-se da sua demanda, da sua busca e do seu caminho.

But when it suddenly dawns on us, or is forced to our attention that everything we think or do is necessarily tainted with the odor of the flesh, then, not uncommonly, there is experienced a moment of revulsion: life, the acts of life, the organs of life, woman in particular as the great symbol of life, become intolerable to the pure, the pure, pure soul. The seeker of the life beyond life must press beyond (the woman), surpass the temptations of her call, and soar to the immaculate ether beyond. (112)

Na leitura desta citação é difícil não parar por segundos para a reler. Segundo Campbell, a tentação que o herói terá de enfrentar poderá ou não ser uma mulher, mas a mulher (esse ser aparentemente ignóbil) é uma metáfora para as tentações da vida; e a mulher (esse ser desprezível) nunca poderia ser verdadeiramente o “herói” porque, como símbolo da vida, está manchada pelo cheiro da carne. Não só a mulher nunca poderá ser pura de alma, como será também intolerável à mais pura das almas do herói. Temos então os dois pólos em que a mulher é representada e retratada na jornada do herói: a mulher pode ser deusa (até aventureira) mas passiva e subserviente, ou pode ser tentadora, manchada pelo odor da carne e insuportável para a mais pura das almas.

A forma como a jornada do herói descreve a figura feminina é ambígua. A mulher está lá, pode até ser heroína, mas é deusa ou tentadora. Numa conversa com Maureen Murdock, Campbell, todavia, tranquiliza-nos e diz: “In the whole mythological tradition the woman is there. All she has to do is realize that she’s the place that people are trying to get to. When a woman realizes what her wonderful character is, she’s not going to get messed up with the notion of being pseudo-male.” (*apud* Murdock 1990, 2). Para Campbell a questão é, portanto, muito simples: a mulher está lá, na tradição mitológica e na jornada do herói, mas tudo o que esta tem de fazer é absolutamente nada. A mulher é linda, perfeita, passiva, e só tem de esperar pelo seu final-feliz e pelo seu herói, não se devendo nunca tornar num “pseudo-homem”.

A jornada do herói de Campbell, como já referido, é ainda hoje usada como modelo por grande parte dos guionistas com alterações mínimas à sua estrutura base (introduzidas por Vogler). O que pode ser problemático para a construção da mulher na tela hoje em dia é que nessa maioria de filmes, a jornada do herói continua a colocar a



mulher de fora ou a tornar a mulher num “pseudo-homem” herói, sempre vista e interpretada através de um olhar masculino.

De acordo com Maureen Murdock, “Women do have a quest at this time in our culture. It is the quest to fully brace their feminine nature, learning how to value themselves as women and to heal the deep wound of the feminine. It is a very important inner journey toward being a fully integrated, balanced and whole human being.” (Murdock 1990, 3). Maureen Murdock, bem como Valerie Estelle Frankel (2010), ambas contemporâneas, ambas mulheres, têm referido a importância de construir e de assinalar uma “jornada da heroína” que represente a experiência feminina e que consiga abrir novas possibilidades para a mulher (dentro e fora da tela). Que esta alteração na representação do género ocorra na narrativa cinematográfica é fundamental, caso contrário, iremos continuar a construir narrativas dentro de modelos patriarcais previamente estabelecidos que continuarão a limitar a construção e representação da mulher contemporânea.

### **2.5.2. O paradigma e a fuga a estruturas clássicas**

A jornada do herói é apenas uma das estruturas cinematográficas que é usada ainda hoje como um credo. É também, discutivelmente, aquela em que conseguimos, de forma mais evidente, encontrar uma representação da mulher (ainda que ambígua e paradoxal). O paradigma da estrutura em três actos (que não colide com a jornada do herói) há muito que tem sido usado como forma de padronizar, uniformizar e dividir os guiões, particularmente devido ao trabalho de Syd Field. “Extrapolating from Aristotle’s suggestions that a story should have a beginning, a middle, and end, both Constance Nash and Virginia Oakley’s *Screenwriters Handbook* (1978) and Syd Field’s *Screenplay* (1979) propose a three-act structure.” (Bordwell 2006, 28). Logo, tal como o afirma também Kristen Thompson: “Aristotle’s structures concerning beginnings, middles, and ends, and his views on unity have been widely repeated in how to manuals for every narrative art. This Aristotelian approach has retained the force until today. The most recent screenplay manuals will invariably invoke Aristoteles as a starting point for learning structure.” (Thompson 2003, 20).

O paradigma da estrutura em três actos estipula, de forma normativa, que todos os guiões devem estar divididos em: Acto I – *Set-Up* (Exposição); Acto II – *Confrontation* (Complicação); Acto III – *Resolution* (Resolução). A passagem de um acto para outro

estará dependente de uma série de *plot points* (gatilho ou *inciting incident*, Primeiro Momento de Viragem, Ponto Médio, Segundo Momento de Viragem, Clímax), também eles estabelecidos e estandardizados em diversos manuais relativos a como escrever o guião. Por seu turno, cada um dos actos terá um objectivo muito claro a cumprir no bom desenvolvimento da narrativa até porque, ainda que “The paradigm is a form, not a formula”, “Screenplays that work follow the paradigm” (Field [1979] 2005, 29).

Não há então como fugir à forma do paradigma que não é fórmula (mas parece), é quase matemático. Além disso, cada uma das estruturas estabelecidas pelos diferentes (e diversos) manuais de guionismo existentes repete ou reintroduz a fórmula – seja a jornada do herói (Vogler 1992), o paradigma (Field 1979), ou 15 *beats* (B. Snyder 2005), para nomear apenas algumas das estruturas e normas mais reconhecidas e usadas. Tal como McKee refere, os princípios básicos de como contar uma história (desde a estrutura ao desenvolvimento do *plot*, *archplot*, narrativas segundo princípios clássicos) são “timeless and transcultural, fundamental to every earthy society, civilized and primitive, reaching back through millennia of oral storytelling into the shadows of time” (McKee 1997, 45). Por outro lado, continua McKee, as regras e as normas de escrita de um guião estandardizadas por Hollywood são para seguir,

When you work with one eye on your script and another on Hollywood, making eccentric choices to avoid the taint of commercialism, you produce the literary equivalent of a temper tantrum. Like a child living in the shadow of a powerful father, you break Hollywood’s “rules” because it makes you feel free. But angry contradiction of the patriarch is not creativity; it’s delinquency calling for attention. (66)

As normas impostas e as formas (não fórmulas) sugeridas são para seguir, caso contrário, o guionista nunca conseguirá ser mais do que um delinquente birrento. “So, not only have you got to sign up to his [McKee] ‘church’, but you must accept a sacred task which you may eventually discover yourself unworthy. There is also condemnation for those who transgress by, for example, trying to be recognized as an artist.” (MacDonald 2013, 42).

As normas de escrita de um guião narrativo clássico são tácitas e claras e foram marcadamente estipuladas e estandardizadas por um modelo hollywoodiano. Simultaneamente, todas estas normas e regras servem um propósito: normalizar e facilitar a escrita e a leitura de guiões por diversas pessoas de uma equipa de produção

(comunidades interpretativas específicas). Porém, todas as regras existem para ser quebradas. “Desde há muito que as regras dramáticas, como todas as regras, foram violadas.” (Carrière [1990] 2016, 34). Se estas normas estabelecidas são a *doxa* do guionismo, temos de conhecer o que vai para além da *doxa*, temos agora de encontrar o espaço de transgressão e abertura destas regras dramáticas para podermos também, eventualmente, encontrar a base de estudo dos guiões escritos em Portugal.

Quer nos Estados Unidos, quer na Europa e no mundo, formas “alternativas” e diversas de escrever e de desenvolver guiões foram sendo testadas e utilizadas, particularmente quando associadas a sistemas de produção alicerçados no conceito de autor (guionista-realizador) e não num sistema de divisão de tarefas similar ao *studio system*. Segundo Kathryn Millard, “I would argue that the processes of filmmakers from Chaplin and the Lumière Brothers, to Wenders, Wong and Van Sant, all offer new possibilities for revitalising cinematic scriptwriting. The pre-planned, conflict-driven Story, evangelised in texts and seminars around the globe, points towards a narrow and overly prescriptive conception of cinema.” (Millard 2006). Também Ken Dancyger e Jeff Rush (1991) no seu *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*, procuram, a partir das normas e convenções estabelecidas, explorar formas que consigam ir para além das fórmulas e que libertem o papel do guionista para lá de um simples “técnico” de guião. Concedendo uma maior liberdade literária ao guião e aos guionistas (ou guionistas-realizadores) será possível, não só, encontrar outras formas de contar e mostrar histórias (como sucedeu, por exemplo, no período da *Nouvelle Vague*), como revitalizar histórias e a própria escrita de guiões.

Ingmar Bergman (cineasta sueco) escrevia guiões que se liam como contos, não como guiões. Gus Van Sant (cineasta norte-americano) também desenvolve os seus guiões não como estruturas fixas, mas como ideias que podem ser alteradas ao longo da produção: “The script is an idea, not a finished reality. Take liberties with it. Take advantage of stuff that is coming to you that is not written on the page. You can’t make a movie that is alive if it’s pre-planned.” (Sant 2013). Atom Egoyan (cineasta canadiano nascido no Egipto) também trabalha com narrativas experimentais, estruturas não-lineares, formatos de guiões distantes do guião narrativo clássico. Wim Wenders (cineasta alemão) “began with [...] anti-narrative impulses, making a series of minimalist experimental shorts during the late 1960s. When Wenders turned to features, his

sensibilist side found expression in loose journey narratives that halted for contemplation of locales and objects” (Thompson e Bordwell [1994] 2010, 582). Segundo Wenders,

I totally reject stories, because for me they only bring out lies, nothing but lies, and the biggest lie is that they show coherence where there is none. Then again, our need for these lies is so consuming that it’s completely pointless to fight them and to put together a sequence of images without a story – without the lie of a story. Stories are impossible, but it’s impossible to live without them. (*apud* Thompson e Bordwell 2010, 583)

Também em Portugal vários cineastas ao longo dos anos têm trabalhado fora do paradigma e das normas do cinema clássico hollywoodiano. Manoel de Oliveira, por exemplo, parecia estar sempre a testar novos formatos para a escrita de guiões: *Bruma* (guião não realizado) é escrito como um poema visual; *O Estranho Caso de Angélica* é um guião escrito em duas colunas, uma de acção e uma de som/diálogo. Já os guiões de Fernando Pessoa seguiam uma estrutura próxima da de *Bruma*, de poema visual. A quebra com as regras e com as normas tácitas tem ocorrido um pouco por todo mundo. Há um movimento internacional (chamemos-lhe assim) de libertação de histórias, estruturas e escrita condicionadas à *doxa*. Formas alternativas de escrita e formas clássicas têm coexistido desde de que se estabeleceu um *standard* para a escrita de guiões. Por outro lado, cada país, cada cultura, tem desenvolvido “cinemas nacionais” com traços e características específicos (que não se limitam, no entanto, a ficar constrictos às suas fronteiras). Neste projecto, o caso particular que queremos estudar é o português. Assim, temos de procurar as marcas de um guionismo escrito em Portugal e como os guiões se têm desenvolvido no nosso país.

## **2.6. Guiões escritos em Portugal: guiões portugueses?**

Os estudos relativos ao guião escrito em Portugal são quase inexistentes. Para além de Ernesto de Sousa, Paulo Filipe Monteiro, Rita Benis (que está a desenvolver o seu doutoramento sobre os guiões de Manoel de Oliveira), João de Mancelos, poucos outros ensaístas, guionistas, teóricos e interessados em guionismo podem ser mencionados como tendo desenvolvido o tema em Portugal.

Ernesto de Sousa, talvez o primeiro teórico a escrever sobre o guião português, diz que “A falência artística do cinema português começa, e é talvez devida em parte, à

incompreensão do papel fundamental que esta fase do trabalho de preparação [guião] desempenha” (Sousa 1956, 5). Adicionalmente, continua Ernesto de Sousa, em Portugal, “[i]gnora-se este grande princípio, que no cinema só há uma máquina comparável em importância à de filmar: é a máquina de escrever...” (8). Enfatizando sempre a importância do guião para o cinema, Ernesto de Sousa completa ainda que “a parte do argumento, e portanto argumentista, do adaptador, do dialoguista é grande – por muito que pese aos extremos defensores dos direitos creacionais exclusivos do realizador” (43). Quando pensamos num filme, mesmo num filme português ou “de autor”, não podemos pensar apenas no realizador, temos também de tentar ver o guionista no próprio filme até porque, numa citação que parece fazer referência ao guião implícito, ao que está para além do filme e da página escrita (ou latente em ambos), “no cinema, de imagem para imagem, de plano para plano, de cena para cena, de sequência para sequência algo persiste sempre no espírito e nos sentidos do espectador. [...] [A] persistência afecta-nos não só fisiologicamente, mas também através dos sentimentos, dos conceitos, etc.” (18-19).

O guião é uma peça fundamental do processo cinematográfico e a “persistência” de que fala Ernesto de Sousa, o que fica para lá do filme na mente do espectador, é composta também por resquícios desse guião latente (guião implícito, guião sonho do filme). O guião português, seguindo uma tradição mais ligada ao cinema de autor e ao cinema francês e italiano, não ignora por completo as regras e estruturas clássicas do sistema hollywoodiano. No entanto, o guião escrito em Portugal tende a ser mais “de autor” do que o guião tradicional norte-americano, tende a não se deixar constriuir pela *doxa* americana e cada guião (cada guionista-realizador) procura a melhor forma e estrutura para contar a sua história (tal como teremos oportunidade de estudar na análise das nossas mulheres guionistas).

É, porém, difícil falar de guiões em português sem fazer uma breve referência à história do cinema em Portugal e sua evolução. A definição e a identificação de um cinema e de uma dramaturgia portuguesa, segundo Tiago Baptista, tem estado associada a uma discussão quanto ao que poderia ser considerado cinema português: “A ideia de que o cinema feito em Portugal tinha de ser ‘português’ foi, assim, o traço mais estrutural da sua história ao longo dos últimos cento e dez anos, ultrapassando quase indiferentemente os sucessivos regimes políticos, da monarquia à república e da ditadura à democracia.” (Baptista 2008, 9). Durante muitos anos, considerou-se que o cinema, para ser português e não só feito em Portugal, deveria reflectir uma identidade e uma cultura

portuguesas. “O cinema tinha de ser um ‘espelho da nação’, ou não teria razão para existir. As evocações do passado e os retratos do presente foram as grelhas elementares sobre as quais o cinema português organizou os seus modelos identitários.” (*Ibid*). Leonor Areal, por seu turno, diz-nos que “A necessidade de reflectir a actualidade esteve sempre presente na preocupação dos cineastas, sobretudo na sinalização das mudanças sociais recentes” (Areal, Vol. I 2011, 29). Paulo Filipe Monteiro, contudo, escreve que “O cinema português não tem de fazer um retrato de Portugal – como não têm a pintura, a poesia ou a música portuguesas. [...] [O] cinema português não tem de espelhar nem de facto espelha a realidade nacional – embora, evidentemente, ajude a construí-la pela sua dimensão simbólica” (Monteiro 2004, 24-25). O cinema português, segundo Paulo Filipe Monteiro, faz um retrato de um Portugal imaginado (constrói e representa um Portugal imaginado), não de um Portugal real. Daí que seja na sua dimensão simbólica que o cinema português ajude a construir uma realidade nacional.

O cinema português (e sua história) parece estar envolto nesta procura por uma identidade e uma tradição própria. Por outro lado, esta procura tem ditado também a forma como as narrativas e o próprio cinema se têm desenvolvido em Portugal: na busca da sua própria linguagem e narrativas, o cinema português foi ao passado e ao presente imutável tentar encontrar a tradição e o nacionalismo em falta<sup>14</sup>.

Não teremos oportunidade de explorar com detalhe a história do cinema português. Poderemos, no entanto, falar em quatro grandes momentos do cinema em Portugal que influenciaram as histórias e os guiões que foram sendo desenvolvidos: primórdios do cinema português (até cerca dos anos 30); velho cinema português (cerca de 1930 a 1960); novo cinema português (cerca de 1960 a 1990); novíssimo cinema português (cerca de 1990 até à contemporaneidade).

A origem do cinema português é difícil de identificar. Aurélio Paz dos Reis é considerado, discutivelmente, “o criador do cinema português”, segundo Félix Ribeiro (1983, 7) e “o fundador do nosso cinema” segundo João Bénard da Costa (1991, 9). Bénard da Costa refere, no entanto, que alguns historiadores (como Videira Santos e António J. Ferreira) “têm posto em causa a paternidade desde sempre atribuída a Paz dos Reis, chamando a atenção para notícias anteriores que mencionam os nomes de Francisco

<sup>14</sup> Quanto a um estudo exaustivo de narrativas e ficções portuguesas ou, como a própria autora indica, “uma história social das formas e ficções” (Areal, Vol. I 2011, 30) aconselhamos a leitura muito interessante de *Cinema Português. Um País Imaginado*, Volumes I e II.

Pinto Moreira ou Tristão Sobral, sobre os quais escasseiam os dados e as informações” (J. B. Costa 1991, 10). Já João Mário Grilo, que também questiona os inícios e fundadores do cinema nacional, refere que:

De tão confusos começos, retenhamos, para já, alguns traços fundamentais: que o cinema em Portugal começou por interessar a homens curiosos (Paz dos Reis) ou a profissionais (Freire Correia) da fotografia; que a ficção chega tardia e dificilmente [...]; que os temas preferidos não andam longe dos sucessos provados de uma literatura de inspiração melodramática e popular [...]. (Grilo 1992, 153)

Também Bénard da Costa aponta para esta preferência de temas do cinema português: “Por mais irregular que seja – e frequentemente o é –, essa produção aponta para direcções que, no futuro, o cinema português não mais deixou de trabalhar: a adaptação do mundo romanesco do século XIX [...]; o melodrama realista; o documento ou documentário verista.” (J. B. Costa 1991, 24).

Por outro lado, de apontar será também o facto de, no início do cinema em Portugal, nestes primórdios conturbados, ter havido um surto de cineastas estrangeiros (particularmente franceses, como Georges Pallu, Maurice Mariaud e Roger Lion) que vieram, com os seus conhecimentos e experiência técnica, contribuir em grande medida para o desenvolvimento do cinema mudo português nos anos 20 e para o surgimento dos filmes tipicamente ou genuinamente portugueses. “Parecerá singular que possa incluir essa ‘invasão’ de realizadores entre os auspícios miraculosos nacionais.”, diz Roberto Nobre, “Mas que é a nacionalidade em arte, principalmente no cinema?” (Nobre 1960, 31). Segundo Nobre, o cinema de Hollywood, por exemplo, usa realizadores de várias nacionalidades e tal não impede que haja um tipo de cinema hollywoodiano. Vieram os “invasores” franceses, e um italiano, e “utilizaram os nossos temas literários, os nossos artistas, as nossas paisagens, os nossos costumes” (*Ibid*) com a pretensão de “mostrar e situar a acção dos filmes portugueses nos melhores exemplos do património *humano, edificado e natural* português” (Baptista 2003, 48-49), tendo como principal objectivo fazer propaganda do país, aquém e além-fronteiras. De facto,

A ideia de que os filmes que fossem genuinamente portugueses estariam à altura de cumprir a função nobre – por isso, missão – de fazer a propaganda de Portugal foi acompanhada frequentemente da ideia de que os filmes dotados de tais características diferenciadoras capitalizariam uma importante mais-valia comercial nos competitivos mercados nacional e internacional da distribuição cinematográfica. (61)

Segundo Bénard da Costa, este olhar para fora, olhar para o estrangeiro que os cineastas internacionais trouxeram para o nosso país, bem como a aposta num cinema mais nacionalista, “mais português para ser mais europeu [...] para o bem e para o mal, marcou o futuro do nosso cinema” (J. B. Costa 1991, 26).

Com os anos 30 surgiram os filmes sonoros em Portugal e emerge o velho cinema português que é melhor conhecido pelas comédias populares ou comédias à portuguesa (ainda que, em paralelo, mas à margem das comédias, surjam também o drama de costumes, o filme de conteúdo marcadamente político e o género histórico). “[O]s cineastas lançam-se afoita e sinceramente na descoberta de um ‘povo português’, de um ‘estilo nacional’, de um humor ou de uma forma espectacular que seguissem o padrão lusitano.” (Pina 1977, 41). Segundo Luís de Pina, este tipo de cinema começou a ser contestado por “falsos intelectuais” que pediam mais profundidade e mais seriedade nos temas, queriam um cinema menos optimista, mais realista e mais cultural (cf. Pina 1977, 41-43). Por outro lado, Bénard da Costa escreve:

Muitas vezes simplifadamente se disse que estas obras eram o símbolo do escapismo nacional, filhos amados de um regime que procurava escamotear das telas os “verdadeiros problemas” e os usou como os três famosos F da propaganda (Fado, Futebol e Fátima) como ópio do povo. [...] Tal explicação não é exacta. [...] O que sucedeu [...] e o que explica esta proliferação do género, sobretudo no período de 39-47, é que os produtores verificaram a extrema aceitabilidade dele por um público que não ocorria a outras incursões. (J. B. Costa 1991, 67)

O velho cinema português foi o cinema mais popular de Portugal, o cinema que conseguiu levar mais espectadores às salas de cinema e que era apreciado pelo público comum. Histórias simples, cómicas, populares, identificáveis, com actores reconhecidos e reconhecíveis e músicas que ficavam no ouvido: disso viviam as comédias à portuguesa. Ainda hoje em dia frases desses filmes são repetidas por diversas gerações confirmando o sucesso que estes filmes tiveram. João Mário Grilo denomina este cinema como “de actores” já que, “no que diz respeito à comédia, António Ferro fica a dever muito do sucesso da sua política de fomento do ‘cinema nacional’ ao contributo dos actores. São eles que dão corpo aos esquemas simples que os argumentos lhes propõem, emprestando aos filmes uma vivacidade e uma convicção que muitas vezes excede as expectativas da história ou as competências desiguais da realização” (Grilo 1992, 156).



A partir dos anos 50 as comédias à portuguesa começaram, no entanto, a perder público e a decair. Como refere Luís de Pina,

Enquanto em todo o mundo e nas telas portuguesas corria a explosão do neo-realismo italiano, a escola inglesa, o realismo francês, os novos americanos, um Fernandez ou o cinema vizinho de Bardem e Berlanga, em Portugal fazia-se um cinema atrasado em estilo e em intenções, bem comportado, edificante, de riso amarelo, numa palavra, sem o mínimo interesse para o espectador médio, só amparado pelo público mais humilde. (Pina 1978, 39)

Até os cineastas portugueses deixavam de ter interesse por uma fórmula que parecia esgotada. O “velho cinema” assiste assim “durante a década de cinquenta a uma irreversível decadência, em termos de ideias, de renovação estética, de público e até, pura e simplesmente, de produção” (Monteiro 2011, 307). “[O] cinema português estava desfasado, como toda a sociedade portuguesa estava, dos restantes países da Europa.” (Areal, Vol. I 2011, 329). Em 1955, ano zero da produção de filmes em Portugal, “não estreou nas salas portuguesas nenhum filme de longa-metragem de produção nacional” (P. Cunha 2016, 36). O cinema português estava em crise.<sup>15</sup>

A partir da década de 60 assiste-se ao aparecimento do “novo cinema” que, “nasceu, em Portugal, quase a partir do nada” (Monteiro 2011, 307). “As lições estéticas do cinema italiano serão assimiladas [...] já na década de 60, pela geração que tem oportunidade de ir estudar no estrangeiro e que é igualmente influenciada pela *Nouvelle Vague* francesa, movimentos pertencentes ao paradigma da *imagem-tempo*, segundo Deleuze.” (Areal, Vol. I 2011, 329). De acordo com Luís de Pina, “Parece que o cinema português começa a encontrar o caminho. E, de facto, os dois cinemas que se registam a partir de agora, fazem uma opção clara: ou uma cultura, uma modernidade, uma atenção nova pela realidade portuguesa [...], ou um cinema de concessão ao gosto fácil do povo, melodramático, falso, pobre de meios e pobre de ideias.” (Pina 1978, 45-46). O novo cinema português divide-se então entre o cinema comercial e o cinema de arte. Tentando procurar uma nova forma de expressão de cinema português, o cinema novo é ainda,

<sup>15</sup> De assinalar é o facto de, pese embora não tenha estreado nenhum filme de ficção de longa-metragem de produção nacional em 1955 em Portugal, e tal como refere Paulo Cunha, ter havido noventa e nove filmes (segundo dados recolhidos por José de Matos-Cruz) que, por terem menos de sessenta minutos de duração e uma metragem inferior a mil metros de película, foram ignorados nesta contagem de filmes de produção nacional por não serem longas-metragens. “Esses 99 filmes não são considerados como significativos para quem defende a teoria do ‘ano zero’ porque, para a generalidade dos autores, a produção cinematográfica parece limitar-se aos filmes de longa-metragem ou, como na época eram mais populares, os filmes de fundo.” (P. Cunha 2016, 36).

segundo o apelida João Mário Grilo, um “cinema de autores”, um cinema de realizadores – autores. (cf. Grilo 1992, 157). Pese embora, como refere Pina,

nesse novo cinema que assumia o desafio de revolucionar a produção portuguesa, [haver] os mesmos problemas técnicos, as mesmas faltas de estrutura [...] tal contingência viria a transformar-se num suporte de experimentalismo, aceite como tônica pela nova geração. A noção de cinema trazida por estes jovens não é de agradar, mas fazer pensar, não é criar uma narrativa simples, mas distanciar o espectador, não é fazer igual à realidade, mas evidenciar os mecanismos que tornam o filme diferente dela. (Pina 1978, 51-52)

Assim, complementarmente, “[d]urante este período [do novo cinema], o cinema nacional das décadas anteriores – tanto aquele mais ‘popular’ como o ‘de arte’ – foi denunciado como estando desfasado não só dos principais desenvolvimentos estéticos do cinema mundial, mas também da própria realidade social do país” (Baptista 2009, 309). Segundo Paulo Filipe Monteiro: “Não existe em todo o Novo Cinema português um autor que se desprenda [da] tradição melancólica do ‘*mal de vivre*’, ‘*il faut vivre*’, ‘*la vie est tellement triste*’ (e é curioso como tudo isto surge em francês, sobretudo nos anos 60 e 70): ninguém que ocupe no cinema português o lugar solar” (Monteiro 2004, 51). Já Leonor Areal, como inconclusão ao estudo por si conduzido, refere que “Este novo cinema torna-se existencial e subjectivado; as suas personagens não estão inseridas num devir histórico que as condiciona – como o neo-relismo procurou demonstrar – mas estão já à margem desse mundo que as faz sentir alheadas da sua função social” (Areal, Vol. II 2011, 435). Adicionalmente, “Uma das ironias maiores do período aqui estudado é que este cinema que tanto reflecte sobre a identidade portuguesa é um cinema que se funda na rejeição do cinema português anterior e na importação de modelos franceses e americanos – e que, além disso, à falta de público nacional, vai legitimar-se pela sua aceitação fora das fronteiras nacionais” (Monteiro 2004, 32). Desta feita, segundo um texto colectivo escrito por vários jornalistas de renome em 1970 e citado por Paulo Filipe Monteiro,

No jovem cinema português verifica-se uma actualização de processos narrativos, um apuramento final a que não será estranha a revelação de quadros técnicos de nível internacional, bem como a sincera adesão à realidade portuguesa. [...] Pena é que o público, desiludido anos a fio, com os filmes portugueses e um tanto alheio às preocupações estéticas vanguardistas que animaram grande parte dos jovens realizadores, não tivesse respondido significativamente, levando, a curto prazo, o cinema português a uma nova derrocada. (*apud* Monteiro 2011, 317-318)

Começou então o chamado divórcio entre o cinema português e o seu público.<sup>16</sup>

A partir da década de 90 (no que João Mário Grilo preconizava poderia ser uma época de “cinema de produtores” (cf. Grilo 1992, 165)), podemos começar a falar das sementes para a criação de um “novíssimo” cinema português.

Nos anos 90, o aumento do número de filmes de ficção acompanha-se de consequente diversificação de temas e géneros [...]. Surge também uma nova geração de cineastas (formados na Escola Superior de Teatro e Cinema pela antiga geração do *novo cinema*) que participa de uma renovação sensível das formas de representação cinematográfica, relativamente ao panorama indeciso dos anos 80. (Areal, Vol. II 2011, 20)

Procurando, mais uma vez, reinventar e reconfigurar o cinema nacional, os filmes portugueses e os cineastas dos anos 90 “mergulharam de cabeça no presente e descobriram tudo o que ele não tinha de especificamente português (e era muito), [conseguindo] escapar pela primeira vez às armadilhas de um ‘cinema nacional’” (Baptista 2009, 321). Segundo Paulo Filipe Monteiro,

Grande parte das preocupações nacionais passou ainda para os dois grandes cineastas afirmados dos anos 90, Pedro Costa e Teresa Villaverde, embora muitas vezes já em confronto com realidades concretas como os bairros de lata ou as populações emigrantes/imigrantes [...]. Talvez a novíssima geração do virar do século se tenha revelado menos desesperada, menos órfã, sem querer fazer de cada filme “uma declaração de princípio sobre a identidade do país”, como notou recentemente Vasco Câmara – mas é ainda cedo para lhes conhecer as características [...]. (Monteiro 2004, 67)

Ainda assim, esta novíssima geração parece conseguir integrar Portugal num tempo e espaço global, contribuindo para o atenuar de fronteiras cinematográficas nacionalistas. Por outro lado, diz ainda Baptista, “Poucos filmes, antes destes, pareciam tão ancorados no seu próprio tempo. E poucos, também, tinham demonstrado tamanha indiferença às reflexões sobre a ‘portugalidade’. Poucos, em suma, tinham mergulhado tão profundamente no país e, ao mesmo tempo, se tinham distanciado tanto dele.” (Baptista 2009, 320).

<sup>16</sup> Para um melhor entendimento, e mais aprofundado, sobre o “novo cinema” português, sugere-se a leitura muito interessante de “Uma Margem no Centro: A Arte e o Poder do «Novo Cinema»” (Monteiro 2011).

De assinalar também neste período dos anos 90 e da novíssima geração é o facto de, como estabelece Leonor Areal, surgirem filmes feitos por mulheres nesta época do cinema livre (cinema pós-censura, cinema, segundo a própria, cuja história “deixa de parecer linear – não porque se tenha alterado tanto a vida humana ou mudado as regras de transmissão cultural – mas porque deixou de haver hierarquias simbólicas e tão definidas adentro do campo cultural, do conhecimento e do fabrico da história, que permitam esse enfoque delimitado” (Areal, Vol. II 2011, 21)). Curiosamente, e à imagem do que aconteceu na altura do cinema mudo dos anos 20 em que se tentava consolidar o cinema português, o cinema português feminino nos anos 90 começou por ser trabalhado em Portugal por mulheres estrangeiras (tais como Monique Rutler e Solveig Nordlund, sendo que esta última será, como pioneira do cinema feminino em Portugal, estudo de caso a analisar nesta tese). Segundo Leonor Areal, “Não caberá aqui fazer o estudo de uma escrita feminina, mas é fácil constatar nos filmes destas mulheres uma inflexão temática que privilegia o ponto de vista das personagens femininas.” (20-21). Com a análise dos nossos estudos de caso pretendemos justamente asseverar se esta inflexão temática feminina ou feminista é de facto comum a guionistas mulheres portuguesas.

Por falar, neste resumo da história do cinema português, ficam ainda, por exemplo, o conceito de “escola portuguesa” dos anos 80, a geração curtas de que fala Daniel Ribas (2016), bem como outras temáticas que não foram devidamente aprofundadas. Porém, este breve périplo pela história do cinema português permite-nos compreender como este tem lutado pela sua existência e por conseguir lidar com a sua própria “portugalidade”. As reinvenções do cinema português, as reconfigurações ao longo da história, têm, naturalmente, influenciado a história do guionismo em Portugal. É também procurando recuperar essa história e tentando encontrar o “novo” ou “novíssimo” guionismo em português (através de uma abordagem quase wittgensteiniana de “jogo”, “multiplicidade”, “acção” e “mutabilidade”) que segue esta tese.

## **2.7. Construir a história do guionismo no feminino em Portugal**

Segundo Ian MacDonald, uma das perguntas mais importantes a fazer no estudo do guionismo e de uma linguagem do guião é: “How does an individual respond, working within a specific cultural environment, to the doxa?” (MacDonald 2013, 111). A história não se faz só do todo, mas de cada indivíduo. Cada indivíduo terá não só de se inscrever numa poética colectiva de escrita de guiões, mas também de desenvolver a sua poética

peçoal: “the writer must seek to personally (re-)create that framework in relation to his / her own work, as a paradigm of practice” (129). Não basta falarmos de uma poética narrativa do guião escrito em Portugal dado que guiões escritos em Portugal e em português não são obrigatoriamente guiões portugueses – também no guionismo há que lidar com a “portugalidade” do cinema. É certo que “The individual’s sense of personal poetics is informed by the overall doxa” (218). Mas é a poética peçoal narrativa e dramatúrgica, é o que cada autor e guionista traz para o guião que nos poderá ajudar no nosso estudo. É a poética peçoal das guionistas que (idealmente) nos fará chegar a uma poética global do guionismo no feminino em Portugal.

Estudar o trabalho de guionistas (e de mulheres guionistas), não se revela, no entanto, tarefa simples. Se por um lado, como diz Corliss, “the hallmark of many fine screenwriters is versatility, not consistency. Subject matter dictates style.” (Corliss [1974] 1985, xxv), o que poderá dificultar o estudo das marcas de um guionista; por outro lado, estudar mulheres guionistas e os seus trabalhos específicos (e marcas autorais) torna a tarefa ainda mais hercúlea. É, contudo, procurando desenvolver esse estudo e encontrar o espaço efectivo da mulher guionista em Portugal que segue esta tese.

### Capítulo 3: A Mulher Guionista

“I belong to two oppressed groups, writers and women.”

(Eleanor Perry *apud* McCreadie 1994, 186)

Nora Ephron (como já testemunhamos previamente no capítulo 1) dizia que os escritores são as mulheres do mundo do cinema. Eleanor Perry (guionista nomeada para um Oscar em 1971) afirmava também sentir-se oprimida duplamente: como guionista e como mulher (*apud* McCreadie 1994, 186). Com o nascimento da teoria de autor e com a morte do guionista, o guionista perdeu qualquer importância ou autoridade que poderia ter no mundo do cinema. Deixou de ser “autor” para se transformar num mero “técnico”, quase um espectro pouco estudado e reconhecido na análise e investigação relativa ao cinema nacional e internacional. Contudo, se o guionista de uma forma global é um “fantasma”, um “espectro” do cinema, interessa-nos agora, acima de tudo e finalmente, compreender qual o papel e a posição da mulher guionista, escritora e mulher, duplamente oprimida, no cinema. Todo o nosso percurso de investigação e de exploração teórica nos tem guiado até este mesmo ponto: a descoberta da mulher guionista, da sua linguagem e da sua escrita.

Actualmente, há diversos estudos a serem conduzidos sobre mulheres guionistas em múltiplos países diferentes e há diversas publicações daí resultantes com vários âmbitos e focos distintos. Uma publicação que deve, sem dúvida, ser nomeada e destacada é *Women Screenwriters: An International Guide*, editado por Jill Neldes e por Jule Selbo (2015). Neste “guia”, temos acesso à vida e ao trabalho de mais de trezentas mulheres guionistas de várias épocas diferentes em mais de cinquenta nações (cf. Neldes e Selbo 2015, 1). “The focus on female screenwriters”, dizem-nos Neldes e Selbo, “also underscores how international film has been from its beginnings” (Neldes e Selbo 2015, xxvii). Portanto, estudar as mulheres guionistas poderá ajudar-nos não só a compreender essa “escrita de mulheres” no cinema, como a melhor observar a história e a evolução do cinema e suas narrativas. Porém, “Excavating the history of women writers is a challenging calling” (Beauchamp *apud* Neldes e Selbo 2015, xxvii), particularmente, por exemplo, em Portugal onde não há registo efectivo de mulheres guionistas. É justamente nesse sentido que este doutoramento pode contribuir para abrir um novo caminho de

estudo a trilhar. Neste guia e compêndio de mulheres guionistas com mais de cinquenta nações (e que tive o prazer de ver apresentado num encontro da Screenwriting Research Network em Londres em 2015) não encontramos Portugal: não encontramos registo da mulher guionista portuguesa, um fantasma ainda mais translúcido do que as restantes mulheres guionistas. Desta feita, e aproveitando os ensinamentos e as práticas de vários investigadores que se lançaram no estudo quase esquecido da mulher guionista, partimos também em busca dela, particularmente da mulher guionista portuguesa e da sua história.

Para encontrar a mulher guionista portuguesa, temos de encontrar e desenhar estratégias, de perceber que caminhos já foram trilhados e como eles nos podem ajudar na nossa investigação do caso português. Como vimos no capítulo anterior, foi nos Estados Unidos que se desenvolveu o modelo dominante de escrita de guiões do cinema do *storytelling*. Adicionalmente, é também nos Estados Unidos que se tem desenvolvido grande parte da literatura concernente à escrita e prática do guião. Com uma prolífera indústria cinematográfica, nos Estados Unidos desenvolveram-se igualmente vários estudos relativos ao cinema do *storytelling* que nos ajudam a compreender tendências do cinema global. Finalmente, os Estados Unidos foram ainda pioneiros no estudo do género no cinema, e particularmente no estudo da discrepância do número de mulheres guionistas no cinema (relativamente aos homens). Assim, como ponto de partida, ponto de apoio, mas também como ponto de comparação, usaremos os Estados Unidos para perceber de uma forma global como a mulher tem sido cunhada no guionismo. Posteriormente, poderemos aproveitar as estratégias que considerarmos mais pertinentes para nos ajudar a encontrar a “casa” da mulher guionista portuguesa.

### **3.1. A mulher guionista norte-americana**

“Women screenwriters”, dizem-nos Jill Nelmes e Jule Selbo, “were at the forefront of the film industry in its earliest days in many nations around the World” (Nelmes e Selbo 2015, 1). Também Anthony Slide, historiador de cinema, escreve que “During the silent era, women can be said to have dominated the industry. [...] Women writers were considered the best of this era, and in 1918 alone, some forty-four women were employed in the film industry as scenario writers. Many of these women were considered the top screenwriters of this period” (*apud* Seger 2003, 9). Marsha McCreadie refere que, “According to the Writers Guild of America, from the turn of the century to the mid-twenties, women outnumbered men in the screenwriting trade ten to one”

(McCreadie 1994, 4). O que estas breves citações nos deixam desde já compreender é que, ainda que não seja do conhecimento e do domínio público (uma vez que estas mulheres parecem, entretanto, ter sido esquecidas pela história e pelo cinema), a verdade é que as mulheres guionistas ajudaram a criar aquilo que hoje conhecemos como o guião e a narrativa cinematográfica nos primórdios do cinema. Se outra razão não houvesse para estudar mulheres guionistas, este já se apresentaria como um motivo válido e importante: estudar mulheres guionistas ajudar-nos-á a perceber melhor a própria história do guionismo, da narrativa cinematográfica e do cinema. Porém, “The fact that women have had such a crucial involvement in the history of Hollywood always seems to surprise people.” (Franke 1994, 2), até porque “it is all too easy to overlook the integral role that women played in the industry’s embryonic years; indeed, women were the making of cinema” (6).

Tentando de alguma forma ressuscitar a memória das mulheres guionistas que “fizeram o cinema” e o impacto que estas terão tido no início do cinema na área do guionismo, procuremos então explorar, ainda que brevemente, a história da mulher guionista norte-americana.

### **3.1.1. Os “Loucos anos 20”**

Como se diz na escrita de guiões, “lets set the scene”: “Loucos anos 20”. Acabou a Primeira Guerra Mundial, o clima é de euforia, entusiasmo e optimismo. Fala-se de uma era da *New Woman*, mulheres que já não estão apenas confinadas ao espaço da casa mas que começam a focar-se também em carreiras próprias. São mulheres emancipadas, maioritariamente da classe média, que entram no século XX com outra independência. Este nascimento da *New Woman* foi permitido também pelo contexto sociopolítico e cultural da época. A partir de 1848 a discussão quanto ao sufrágio feminino foi iniciada e ainda que, em 1913, fossem já vários os Estados e territórios que dentro das suas “fronteiras” permitiam o voto à mulher, nos Estados Unidos em geral foi apenas em 1920 que a XIX Emenda, ratificada a 18 de Agosto, garantiu o acesso da mulher ao voto a nível nacional. “The right of citizens of the United States to vote shall not be denied or abridged by the United States or by any State on account of sex. Congress shall have power to enforce this article by appropriate legislation.” (National Archives [1920] 2016). O estatuto e o papel da mulher na sociedade pareciam então estar a mudar (ainda que lentamente).



Por outro lado, como resultado também da Primeira Guerra Mundial, em que a mulher teve de ocupar alguns postos de trabalho para substituir os homens que estavam em guerra, a mulher começou a ser mais visível no mundo laboral. Em 1920, 23.6% da força trabalhadora são mulheres; 8.3 milhões de mulheres com mais de quinze anos trabalham fora de casa; 25.6% das mulheres trabalham em escritórios, 23.8% em fábricas, 18.2% no serviço doméstico e 12.9% na agricultura (Baughman 1995, 262). William E. Leuchtenburg diz mesmo que “In the business and political worlds, women competed with men” (*apud* Freedman 1974, 373). Segundo Charles and Mary Beard, “Women now assumed an unquestionable role in shaping the production of goods, material, humanistic, literary, and artistic.” (*apud* Freedman 1974, 378). Ainda que as mulheres comessem de facto a ter acesso a alguns postos de trabalho e a competir com os homens nessas áreas, a sua verdadeira emancipação não estava ainda conseguida. As mulheres entravam em alguns postos de trabalho, mas depois não tinham qualquer progressão de carreira, não podiam evoluir. As profissões que eram efectivamente mais abertas à entrada de mulheres e sua progressão eram as profissões viradas para as artes ou para o secretariado. E assim, as mulheres começam a entrar no mundo e no “negócio” do cinema.

O cinema era uma forma de arte nova. Ou uma forma de entretenimento nova. Desde o advento do cinema que esta fronteira entre arte/entretenimento tem sido permanentemente questionada e redesenhada. Para o filósofo britânico R. G. Collingwood, a muito daquilo que chamamos arte devíamos chamar entretenimento, *amusement*, passatempo ou divertimento (cf. Collingwood 2014, 11). Ainda que a arte possa também entreter (há arte que é entretenimento), nem todo o entretenimento é arte. Nesse sentido, uma obra cinematográfica pode ser arte e entreter, ou ser meramente uma forma de entretenimento e não arte. “Film may have the making of a super-art, but it is also an outstanding form of entertainment. The result is that the money of moviemaking has come largely from the entertainment industry.” (Graham 2005, 123). Nos primórdios do cinema em que, mais do que outra coisa, os filmes eram vistos como um feito da tecnologia, uma novidade, foi como uma peça de entretenimento (por vezes também arte) que o cinema foi ganhando o seu espaço. Menos considerado do que o teatro (já consolidado como uma arte), num momento em que se tentava ainda compreender como cunhar o cinema (se como entretenimento, arte ou mera novidade tecnológica), as mulheres aproveitaram para entrar neste mundo e para ajudar a construir a sua linguagem. A ainda indefinição do cinema permitia uma atmosfera mais aberta e informal que

contribui não só para a entrada de mulheres na área, como para a criação de um ambiente igualitário entre mulheres e homens que passaram então a poder partilhar dos mesmos direitos e deveres no trabalho e até evoluir na carreira. Dentro da área do cinema, foi no guionismo (profissão associada ao secretariado, à escrita, considerada mais anónima e invisível) que as mulheres foram ganhando maior relevância.

Adicionalmente, para além dos factores supracitados que contribuíram para o sucesso das mulheres no mundo do cinema (e particularmente no guionismo) nos seus primórdios, acrescentamos mais dois. Primeiramente, o facto de as mulheres cultivarem amizades entre si e criarem um *networking* de mulheres na indústria cinematográfica que as ajudou a singrar. “[W]omen already in the industry supported other women or influenced them as role models. Under these conditions, women excelled.” (Seger 2003, 9). Concomitantemente, de assinalar é também o facto de a maior parte dos espectadores de cinema serem mulheres. Efectivamente, no início do cinema, “Eighty percent of attendance at motion pictures is feminine” (Johns 1924, 110).

Silenciosamente (como poderíamos dizer ser esperado da mulher) e de forma quase sub-reptícia, a mulher começou a tomar um papel fundamental na definição de um novo espaço público/privado. Se, por um lado, a casa e família é domínio da mulher (como já o era e sempre foi); é também a mulher que começa a ter maior preponderância em novos meios de comunicação emergentes, como público que “comanda” o que é visto e como autora que desenvolve o que vai ser feito. Com este novo papel duplo, a mulher pode então começar a moldar uma nova mentalidade relativa à figura feminina e, através disso, uma “nova sociedade” (ou comunidade interpretativa).

À época, até a imprensa vê com bons olhos o papel da mulher como guionista: mulheres inteligentes e não recrutas de um regime feminista (preocupação muito premente nesse período). Num artigo de 1923 da *Photoplay*, não só é referido que “The field of scenario writing is unique in its possibilities for women.” (*Photoplay* 1923, 31), como, posteriormente, as mulheres são apelidadas de “normal, regular women. Not temperamental ‘artistes’, not short haired advanced feminists, not faddists. Just regular women of good education and adaptability who have caught the trick of writing and understand the picture mind” (*Ibid*).

Nos anos 20, os guionistas ainda são valorizados, são mesmo *glamourizados*, tratados como estrelas: “Scenario writers are coming out of the gloom into the bright lights” (Howe 1925, 47). E este estrelato do guionista não passou à margem da mulher

guionista, preponderante nos anos 20. “Glamorising the women writers in such a way and turning them into star personalities drew attention to their enormous contribution to the picture business, but at the same time made them safe and acceptable to the public and their colleagues.” (Francke 1994, 22). Com o aval e mesmo o patrocínio da imprensa, as mulheres vivem então uma época de ouro no guionismo. Neste período áureo, as mulheres usaram a sua voz no guionismo para escrever de tudo e sobre tudo. Porém, é verdade que usaram também os seus guiões para escrever sobre assuntos mais próximos da experiência feminina, “such as birth control and female emancipation, and the films played an important role in the various campaigns for reform” (25). Assim, ainda que não possamos começar já a limitar um tipo de escrita ou temas femininos, podemos, isso sim, começar a questionar este papel que a mulher poderá ter tido como guionista: o de começar a lidar com temas ditos mais femininos como forma de criar mudança na sociedade. Deixemos para já esta questão assinalada mas em aberto para futura discussão.

### **3.1.2. O advento do som e os anos 30**

Em 1927, o paradigma do cinema mudou com o advento do som. Os guionistas tiveram de se adaptar a um novo tipo de escrita, agora com diálogos, o que nem sempre foi fácil. Ainda assim, grande parte das mulheres guionistas consegue adaptar-se e fazer a transição para o filme e guião sonoro. No entanto, isso não impede que em 1930 o fervor positivo em relação à mulher guionista se dissipe. “The novelty of their being in business is over.”, diz-nos Sonya Levien (ela própria uma guionista oscarizada), “They must compete with men on equal terms. It’s a struggle between men and women in every profession” (*apud* Francke 1994, 32). Mas a verdade é que os “termos da luta” não eram exactamente os mesmos para o homem e para a mulher. Depois da Quinta-Feira Negra (a 24 de Outubro de 1929) e da queda da bolsa, veio a depressão e, com ela, o número de mulheres guionistas no cinema decresceu. Na generalidade das profissões era espectável que as mulheres abandonassem agora os seus empregos para dar o seu lugar aos homens que tinham ficado desempregados como resultado da depressão. O guionismo não foi excepção.

Por outro lado, levantavam-se vozes no cinema contra a tirania da mulher guionista. “By the 1930s you begin to see complaints about the ‘tyranny of the woman writer,’ and many of the women screenwriters who had been prominent in the decade before begin to lose their influence as the industry shifted around them.” (Kornhaber *apud*

Ochsner 2016, 7). O mundo do cinema parecia estar a mudar, a transformar-se cada vez mais num negócio até que, em 1930, começou aquilo a que chamamos o *studio system*. Como já vimos brevemente no capítulo 2, o *studio system* estandardizou um modelo de produção, dividiu tarefas (realização, guionismo, produção) e fez com que o cinema se transformasse cada vez mais numa indústria cujo principal objectivo era ter lucro. Num mundo cada vez mais sério e em que a arte e o negócio do cinema se desenvolviam, o facto de as mulheres se ajudarem umas às outras na indústria cinematográfica e de suplantarem o número de homens no guionismo, levou a que houvesse contestação quanto à tirania da mulher guionista.

Contudo, a contestação à mulher no cinema nos anos 30 não ficava por aqui. Nesta altura começou também a falar-se dos *women's films* e *women's writing*. Resumidamente, “A woman's film is a movie that places at the centre of its universe a female who is trying to deal with the emotional, social, psychological problems that are specifically connected to the fact that she is a woman” (Basinger 1993, 20). Com o aparecimento dos filmes de mulheres (e para mulheres) institui-se também a ideia de que as mulheres guionistas só sabiam escrever histórias de mulheres e para mulheres. Acreditava-se pois que “women were better suited to writing material for female stars and that a ‘woman touch’ would bring to the script a certain authenticity of feeling” (Francke 1994, 35). Assim, sempre que era preciso escrever para filmes de acção, ou filmes de ou para homens, as mulheres eram preteridas porque com certeza não conseguiriam escrever papéis e histórias masculinas ou verdadeiramente pungentes. Os anos 30 não implicaram, de facto, um desaparecimento total da mulher na área do guionismo. Apesar disso, a mulher guionista perdeu força e expressão na indústria, estava a ser empurrada para fora da área e, como resultado, o número de mulheres guionistas decresceu muito.

### **3.1.3. O filme de mulheres – anos 40**

Em 1940 torna a assistir-se a um aumento do número de mulheres no guionismo. Houve dois factores sociopolíticos e económicos que mais contribuíram para que tal acontecesse. Por um lado, continuavam a ser as mulheres que ocupavam em maior número as salas de cinema. Nesse sentido, os filmes de mulheres continuavam ainda na moda. Linda Seger refere mesmo que “the heyday of woman's films was during the Golden Era of the studio system, in the 1930s and 1940s and continuing on somewhat into the 1950s and 1960s” (Seger 2003, 27). Esta procura por filmes de mulheres

contribui, pois, para o retorno de algumas mulheres ao guionismo. Por outro lado, o advento da Segunda Guerra Mundial levou, mais uma vez, grande parte dos homens para a frente de guerra, abrindo a porta às mulheres para ocuparem os empregos deixados por estes. “Men made up 85 percent of employed writers, of which 35 percent were eligible for conscription. It would seem, then, that for the 15 per cent of women writers there were greater opportunities.” (Francke 1994, 45).

Contudo, ainda que as mulheres voltem novamente em maior número ao guionismo nos anos 40, a sua autonomia e liberdade na escrita de guiões não era a mesma de que tinham usufruído no início do cinema. Tendo em conta o sucesso dos filmes de mulheres, “The ‘woman’s angle’ was being stressed more than ever” (*Ibid*). Concomitantemente, a ideia de que a mulher servia apenas para escrever filmes chamados de “mulher”, ia ganhando quorum. Se por um lado, como continua Lizzie Francke, “this was a decade when the women’s picture could begin to show some of the stresses and strains of the female experience.” (*Ibid*); por outro, e segundo Jeanine Basinger, “the woman’s film is the most deceptive, as appropriate to the sex that has had to achieve its goals partly through subversion. Everything the woman’s film is, it also isn’t. Everything it endorses, it undermines. Everything it destroys, it reaffirms” (Basinger 1993, 7). Os filmes de mulheres eram, portanto, enganadores. Linda Seger reforça esta ideia relativa aos filmes de mulheres escrevendo que estes apresentavam “a role model that women didn’t fulfil, allowing the woman to vicariously take part in action and adventure and then moving back to the traditional by telling the women in the audience they’ve made the right choice in not living those lives” (Seger 2003, 27). Na verdade, ainda que os filmes pudessem apresentar (com as suas personagens e atrizes) modelos de mulheres aventureiras e cujo domínio não era já o lar; no final, estas mulheres voltavam a casa, ao lar, encontravam a felicidade no casamento, junto a um marido, a uma família, reforçando, para o público, os valores “apropriados” de uma identidade feminina maternal e de dona de casa.

Nos anos 40, era maioritariamente para escrever estes filmes de mulheres e com um ponto de vista feminino que as mulheres guionistas eram aproveitadas uma vez que “woman could handle a story about a woman’s troubles better than most men could” (Turney *apud* Francke 1994, 47). A ideia de que as mulheres guionistas tinham uma escrita e uma sensibilidade feminina (que se começou a perpetuar no cinema nesta época, e que parece durar até aos dias de hoje) resultou, portanto, em “they [women writers

being] hired for projects ostensibly because they were deemed to work well with women's material" (Francke 1994, 51). Tudo isto fez com que o papel da mulher guionista e das estrelas para quem escreviam se tornasse ambíguo em 1940 (um pouco como eram também as personagens femininas dos filmes da época – ambíguas ou enganadoras). Se por um lado as mulheres guionistas e as estrelas para quem escreviam mostravam à mulher dos anos 40 as possibilidades que a mulher “moderna e trabalhadora” tinha à sua disposição; por outro, estas nem sempre usavam a sua posição na sociedade para potenciar a mudança na forma como a mulher moderna era avaliada. “Their own lives were testimony to the possibilities for women, but they could not or did not want to inscribe it on their work to bring about larger change.” (43). Simultaneamente, diz Frances Marion, uma das mais proeminentes guionistas do início do cinema e por mais de vinte e cinco anos, escrever guiões tinha-se tornado em “writing on the sand with the wind blowing. They chew up and disgorge your stories until they're so far removed from your original idea or conception that all you recognize is your name, and often that isn't spelled correctly” (*apud* Beauchamp 1997, 355). Poderão pois não ter sido as mulheres guionistas a não querer potenciar uma mudança mais alargada na representação da figura feminina já que a sua autonomia na escrita de guiões parecia sujeita a uma censura que alterava as histórias (e porventura as personagens) originalmente desenvolvidas. Se o número de mulheres na área do guionismo aumentou neste período (entre cerca de 1940 e 1950), este *boom* parece ter sido mais conservador e mais limitado em termos de liberdade de escrita.

Por outro lado, nesta época temos também de referir o macartismo. Suscitado pelo medo exacerbado da influência comunista em instituições americanas e pelo terror da espionagem soviética (denominada a segunda Ameaça Vermelha), o termo macartismo refere-se a um período de perseguições e acusações não fundamentadas a indivíduos relativas a actividades tidas como comunistas nos Estados Unidos. A maior parte das pessoas investigadas nestes processos pertenciam ao serviço público, à indústria do entretenimento, ao ensino e a actividades sindicalistas. O cinema não ficou imune ao macartismo e procedeu-se ao que hoje se designa por “caça às bruxas” na área cultural. Ainda que esta caça às bruxas tenha afectado também realizadores e actores, os guionistas foram, provavelmente, a classe mais visada nesta perseguição ao comunismo. A indústria do entretenimento constituiu as listas negras de Hollywood que apresentavam os nomes de actores, realizadores e guionistas que, por terem (supostamente) ligação ao Partido Comunista, deviam ser banidos da produção cinematográfica. “Os Dez de Hollywood”

(como foram alcunhados os dez guionistas e realizadores que se recusaram a prestar declarações ao Comité de Actividades Antiamericanas, sendo posteriormente acusados de desrespeito ao Congresso e condenados a um ano de prisão) constituem uma das listas negras de Hollywood mais famosas. A instituição de listas negras levou ao desemprego de diversos guionistas, muitos deles tendo de usar pseudónimos ou de pagar a outras pessoas para assinarem os seus filmes de forma a conseguirem continuar a escrever e a trabalhar. Só em 1960, quando Dalton Trumbo (um dos Dez de Hollywood) é publicamente reconhecido como o guionista de *Spartacus* e *Exodus*, as listas negras são abolidas.

Se é certo que a existência de listas negras (instituídas a partir de meados de 1940) poderá ter sido mais um factor a contribuir para o aumento de mulheres guionistas no cinema nesse período (uma vez que os nomes de guionistas encontrados nas listras negras são, na sua maioria, homens); a existência dessas mesmas listas negras, o ambiente de censura a que se assistia, a perseguição às artes, à cultura e ao cinema, poderá igualmente ter contribuído para o decréscimo do número de mulheres guionistas a partir de meados de 1950 (vítimas também da censura e reapropriações de trabalhos). O sentimento de desconfiança, o ataque da indústria cinematográfica a si própria, podem ter contribuído para o declínio das mulheres guionistas dado que, também elas (ainda que em número inferior) foram visadas nesta caça às bruxas.

O que é certo é que, a partir da década de 50, o número de mulheres guionistas decresce rapidamente para não voltar a subir. Os homens voltam da guerra, os filmes de mulheres perdem o seu impacto e o seu público e as mulheres voltam a casa: “women’s influence seemed to disappear. [...] The image of women was changing – they had left the workplace and moved back into the home in large numbers, changing the image from strong, independent women to homemaker with a loving support of a man.” (Seger 2003, 29).

#### **3.1.4. 1950 a 1980: 30 anos sem memória**

A história da mulher guionista a partir de 1950 torna-se difícil de encontrar e de acompanhar. “[E]ver since the end of World War II the movie writing business generally has been a shutout for females.” (McCreadie 2006, xi). Não é que não possamos identificar mulheres guionistas que foram conseguindo deixar a sua marca ao longo de

todas as décadas, mas a mulher guionista como grupo perde a sua voz e a sua expressão e fica anulada num meio cinematográfico controlado por uma escrita e por uma visão masculina. “The institutionalization of the male invasion of the screenwriting profession was legitimised by the typecasting of women writers.” (Bielby e Bielby 1996, 253). Estereotipar a escrita das mulheres como feminina ajudou, portanto, a minimizar a importância da mulher no guionismo – afinal, só sabiam escrever de determinada forma. Nos anos 50 há também o declínio do *studio system*, o advento da televisão, o que leva ao início do desenvolvimento dos chamados filmes independentes. Tendo em conta que as mulheres foram pioneiras no cinema, até aos anos 20, poderia ser de esperar que pudessem entrar também no cinema independente e criar a sua marca; porém, tal como refere Linda Seger, não foi isso que aconteceu. “The independent film still needed investors, producers, and theatres, and few were going to take a chance on women who usually had little experience and few connections. The old stereotype still held that said women weren’t as strong, as authoritative, or as capable as man.” (Seger 2003, 33).

Nos anos 50, o guionista era já vítima da teoria de autor, tendo perdido muita da sua importância e visibilidade. Assim, a heurística do senso comum poder-nos-ia dizer que, tendo em conta que ser guionista implicava já uma posição invisível (não fazendo frente ou sombra ao verdadeiro autor que era o realizador), a mulher poderia ter reentrado na área do guionismo com maior expressão. Se era uma área quase invisível, o guionismo parecia mesmo ser o espaço perfeito para a entrada de mulheres. No entanto, os números revelam-nos o contrário. “From the 1950s through the early 1960s, women continued to constitute about 12 to 13 percent of those entering the screenwriting profession.” (Bielby e Bielby 1996, 254). Entre 1950/1960, o número de mulheres guionistas presente no cinema nos Estados Unidos não foi mais do que 12% a 13%. Segundo Marsha McCreadie, “Jay Presson Allen told me that when an interviewer told her that in the 1960s she was one of only a handful of women screenwriters, she was incredulous until looking it up and finding that indeed that was the fact.” (McCreadie 2006, xiii). Eram, efectivamente, os factos: em 1950 e 1960 a expressão feminina no guionismo é difícil de encontrar.

Nos anos 70 o papel da mulher na sociedade parece estar a mudar. A mulher volta em força ao mundo do trabalho e estamos agora no auge do movimento feminista, que exige igualdade de direitos para homens e mulheres. Women in Film é uma organização não-lucrativa que nasce em 1973 e que tem como objectivo “to improve roles for women and help them move into decision-making positions within the corporate structure” (Seger



2003, 38). No mesmo ano, Sue Cameron, uma das fundadoras do grupo, começou a perceber a enorme discrepância que existia entre o número de homens e mulheres guionistas na televisão. Assim, as mulheres decidiram lutar, organizar-se e tentar reafirmar-se na indústria de entretenimento e cinematográfica. Depois de Women in Film, vários outros grupos surgem com o mesmo tipo de objectivo: “[c]reating opportunities for women was the first agenda of most of these groups. But the long-range plans included more than just fitting into the boys’ network. As women’s sense of power and identity developed, many wanted to be part of the creation of a film industry that left room for women to be women.” (39). As mulheres não queriam entrar no mundo da indústria cinematográfica como homens defeituosos, queriam ter o seu espaço identitário como mulheres no cinema – queriam falar e escrever como mulheres, queriam ter o direito de ser mulheres na indústria cinematográfica.

Esta investigação em curso tenta também perceber se este espaço do feminino como feminino na escrita para cinema foi de facto conseguido. É mesmo tentando compreender a mulher como mulher no guionismo que seguiremos com os nossos estudos de caso. No entanto, se podemos questionar se o espaço feminino foi encontrado na escrita para cinema, uma resposta que se reporte apenas aos números (ainda no caso norte-americano) diz-nos que não, que as mulheres não conseguiram criar o seu espaço na maior parte das áreas do mundo cinematográfico, e particularmente no guionismo. Se efectivamente parecia que em 1970 o paradigma poderia estar a mudar, a verdade é que tudo não passou de uma ilusão. O número de mulheres guionistas no cinema hollywoodiano, por exemplo, nunca tornou a ser relevante. “The scarcity of women screenwriters today is made even more evident when compared to other high-paying, competitive professions where even glass ceilings have left some room at – at very least – the near top”, escreve Marsha McCreadie. “[I]t’s a handful really [of women screenwriters], when talking about more than two decades.” (McCreadie 1994, 184).

### **3.1.5. A contemporaneidade: análise dos dados numéricos**

Desde cerca de 1950/60 que o número de mulheres guionistas se mantém reduzido, não conseguindo alterar o seu paradigma. “From 1982 through 1992 there was no percentile change in the gender composition of those employed in screenwriting: women accounted for about 18 percent of employed screenwriters throughout this period.” (Bielby e Bielby 1996, 256). Denise e William Bielby, a pedido da Writers Guild

of America, West, desenvolveram em 1985, em 1987, em 1993 e em 1998 o “Hollywood Writers’ Report” em que apontam as diferenças encontradas no número de homens, mulheres e minorias escritores na indústria televisiva e cinematográfica norte-americana, bem como diferenças salariais. “For more than 80 years, Hollywood has dominated the production of media images that appeal to the widest audiences. But who is telling these stories? As it turns out, mostly young white men. White men write about three-fourths of the scripts for Hollywood feature films and television series.” (Bielby e Bielby 2002, 21). Assim, continuam Denise e William Bielby, “Today men still outnumber women by more than four to one among those writing feature films” (26). A situação apresentada parece grave e a carecer de uma análise e revisão mais alargada. Por esse motivo, a Writers Guild of America West, resolveu continuar a desenvolver estes relatórios e tentar monitorizar e rever esta situação tão desigual entre géneros e minorias na escrita de guiões. No próprio *website* da Writers Guild of America West conseguimos encontrar os relatórios mais recentes (desde 2007). O relatório de 2005, já não presente no arquivo do *website*, está ainda disponível *online* e ajuda-nos a compreender a viragem dos anos 90 para os anos 2000. A análise destes relatórios e dos números e estatísticas que neles encontramos permite-nos acompanhar a viagem da mulher guionista dos anos 90 até à contemporaneidade e compreender a sua posição actual na indústria cinematográfica norte-americana.

No “The 2005 Hollywood Writers Report: Catching Up With a Changing America?” (Hunt 2005), e tendo como base de estudo e universo os ficheiros informatizados relativos às declarações de emprego e ordenado dos membros da Writers Guild of America West (WGAW) e uma base de dados da WGAW com informação relativa aos recursos humanos da indústria televisiva (que culminou numa amostra anual de cerca de 4000 guionistas<sup>17</sup> em sete anos consecutivos, de 1998 a 2004), o resumo do relatório estabelece que “women writers have yet to surpass the twenty-something percent share they have traditionally claimed” (Hunt 2005, 5). Olhando para os números apresentados no relatório (quadro 1) conseguimos compreender que, no cinema norte-americano, as mulheres têm representado um reduzido número de guionistas: em 1998,

<sup>17</sup> Um valor exacto anual de amostragem não é identificado no relatório uma vez que não conseguimos encontrar uma cópia completa do mesmo (com os dados numéricos discriminados). Assim, é apenas referido que o número de escritores diminui de 1999 para 2004 (de 4513 escritores passa para 4164) e que em 2004, especificamente, encontramos um total de 1770 guionistas de cinema (318 dos quais são mulheres), e 3015 guionistas de televisão (822 dos quais mulheres) (cf. Darnell M. Hunt, 2005, 6).

17%; em 1999, 19%; em 2000, 17%; em 2001, 17%; em 2002, 17%; em 2003, 18% e em 2004, 18%.

A percentagem é surpreendentemente diminuta. Contudo, se analisássemos apenas este relatório poderíamos pensar estar perante uma curva ascendente no que diz respeito à presença de mulheres guionistas no cinema norte-americano (a partir de 2000), o que nos daria algum ânimo.

No entanto, em 2007, foi lançado um novo relatório (Hunt 2007) relativo, mais uma vez, a sete anos consecutivos (de 1999 a 2005) de análise da demografia dos guionistas nos Estados Unidos. No mesmo, tendo como universo um total de 1848 guionistas de cinema em 1999 (344 dos quais mulheres), 1837 guionistas no ano 2000 (312 mulheres), 1871 guionistas em 2001 (309 mulheres), 1820 guionistas em 2002 (307 mulheres), 1821 guionistas em 2003 (328 mulheres), 1808 guionistas em 2004 (328 mulheres) e 1831 guionistas em 2005 (344 mulheres), é referido que “In the film sector [...] women writers have made no gains relative to male writers in recent years, and there is little evidence to suggest that this pattern is changing” (Hunt 2007, 5). Assim, se a curva parecia ascendente no relatório anterior, a análise feita por Hunt do relatório e dos dados apresentados em 2007 não é muito optimista. Mais uma vez, se olharmos para os números (quadro 1) vemos que, nos Estados Unidos, há um ligeiro aumento na percentagem de mulheres guionistas em 2005 (19%), mas para Darnell Hunt, isso não é o suficiente para considerar que alguma coisa está a mudar.

No relatório de 2009 (Hunt 2009), que estuda os anos de 2001 a 2007 (num universo igual ao apresentado no relatório anterior nos anos de 2001 e 2002 e posteriormente num universo actualizado de 1833 guionistas de cinema em 2003 (330 dos quais mulheres), 1833 guionistas em 2004 (332 mulheres), 1880 guionistas em 2005 (351 mulheres), 1922 guionistas em 2006 (352 mulheres), 1900 guionistas em 2007 (346 mulheres)), Hunt diz que “The familiar story of male and white dominance told in previous Hollywood Writers Reports still characterized industry employment and earning patterns in 2007” (Hunt 2009, 15). Continuando a analisar os números (quadro 1), em 2006 o número de mulheres guionistas no cinema norte-americano desce para 18%, mantendo-se igual em 2007. Adicionalmente, “Relative to men, women writers seeking employment have fared even worse in the film sector than in the television sector, and this tradition shows no sign of fading” (17).

Em 2011, o novo relatório apresentado (Hunt 2011) relativo aos anos de 2005 a 2009<sup>18</sup>, mostra um novo decréscimo no número de mulheres guionistas no cinema dos Estados Unidos (quadro 1): em 2008, apenas 16% dos guionistas são mulheres e em 2009, 17%.

No relatório de 2014 (Hunt 2014), relativo aos anos de 2008 a 2012 (num universo actualizado em relação ao relatório de 2009 de 1960 guionistas de cinema no total em 2007 (351 dos quais mulheres), 1731 guionistas em 2008 (279 mulheres), 1732 guionistas em 2009 (290 mulheres), 1690 guionistas em 2010 (290 mulheres), 1624 guionistas em 2011 (263 mulheres), 1556 guionistas em 2012 (241 mulheres)), vemos que o cenário não se altera significativamente para as mulheres guionistas norte-americanas, parecendo até haver uma tendência para piorar. Em 2010 a percentagem de mulheres guionistas nos Estados Unidos mantém-se nos 17%, mas em 2011 desce para os 16% e em 2012 mantemo-nos nos mesmos 16% (quadro 1).

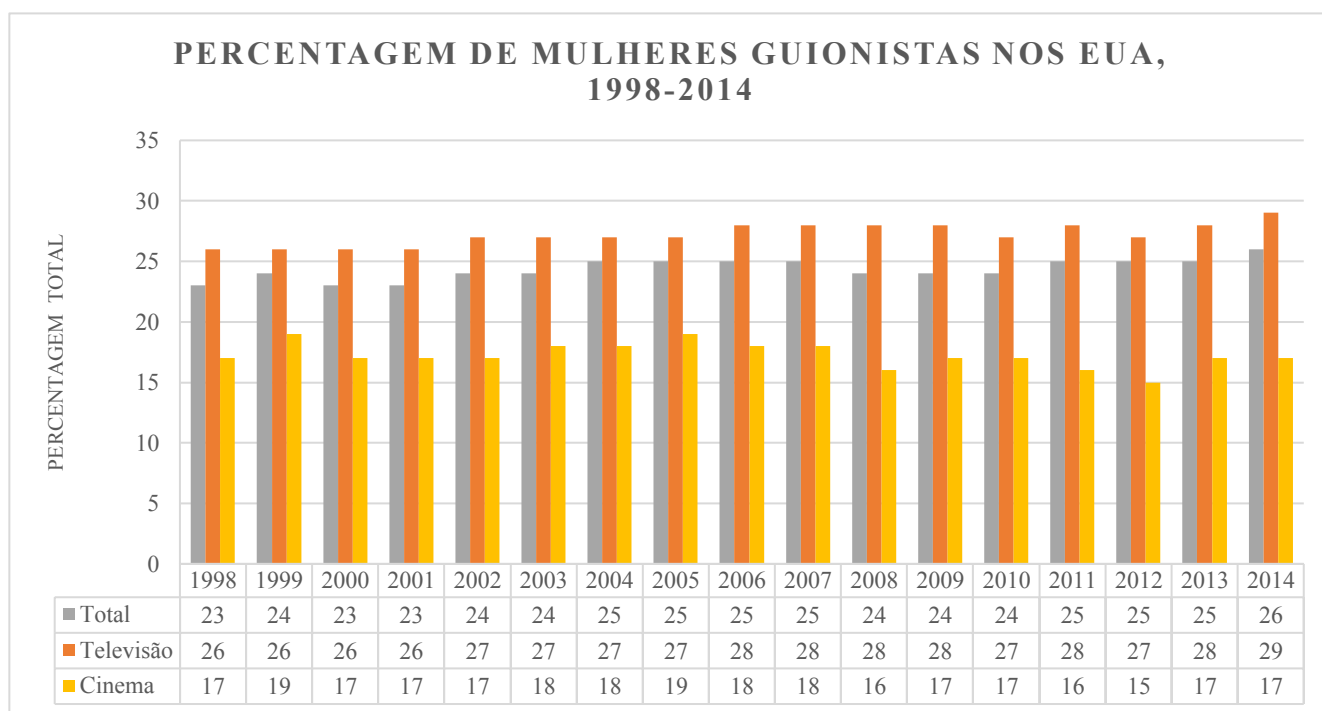
De facto, como é referido no relatório, “In contrast to growth story in television, employment in the film sector decreased 19 percent over the study period. Women writers felt this decline most acutely as the group’s share of film employment dropped from 18.3 percent in 2006 to just 15.5 percent in 2012.” (Hunt 2014, 17). Assim, com a recessão na indústria cinematográfica (visível também no decréscimo do número total de guionistas no decorrer destes sete anos), as mulheres guionistas viram o seu papel ainda mais reduzido e ainda mais preterido.

Em 2016 foi lançado o último relatório da Writers Guild of America West até à data, “The Hollywood Writers Report: Renaissance in Reverse?” (Hunt 2016). Este relatório estuda, como os restantes, sete anos da área do guionismo nos Estados Unidos (2008 a 2014), e tem como universo o mesmo estipulado no relatório anterior para 2008, um universo actualizado de 1828 guionista de cinema no total em 2009 (310 mulheres), 1707 guionistas em 2010 (296 mulheres), 1651 guionistas em 2011 (265 mulheres), 1625 guionistas em 2012 (248 mulheres), 1665 guionistas em 2013 (277 mulheres), 1608 guionistas em 2014 (272 mulheres). Neste relatório é referido que “The previous Hollywood Writers Report noted that women’s shares of both television and film employment were on a downward trajectory, falling about a percentage point over the study period. This report, however, reveals a small rebound in employment for women in

<sup>18</sup> Mais uma vez, não há registo exacto do universo do estudo dado que apenas nos foi possível encontrar um sumário executivo do relatório e não o relatório completo.

both sectors” (Hunt 2016, 19). De facto, “Women film writers [...] were able to gain a little ground on their male counterparts since the last report, claiming 16.9 percent of sector employment in 2014 compared to only 16.1 percent in 2008” (17).

Olhando então para os números (quadro 1), em 2013 a percentagem de mulheres guionistas no cinema aumenta para 17% e em 2014 mantém-se nos 17%. Em 2014, o último ano a que temos acesso nos estudos conduzidos, apenas 17% dos guionistas a trabalhar no cinema norte-americano são mulheres. Pese embora o facto de Hunt referir um aumento no número de mulheres guionistas em 2014 (17%), tal não constitui uma alteração significativa no que diz respeito à presença da mulher guionista no cinema norte-americano já que, mostram-nos os números (quadro 1), em dezasseis anos de estudo e de relatórios, a maior percentagem de mulheres guionistas no cinema nos Estados Unidos é de 19% (em 1999 e em 2005).



**Quadro 1:** Percentagem de Mulheres Guionistas nos Estados Unidos, 1998-2014 (segundo os dados dos relatórios da WGAW)

Já se olharmos com mais atenção para o último ano analisado (2014, com 17% de mulheres guionistas no cinema norte-americano), e se atentarmos também às estatísticas referentes à mulher no mundo de trabalho nesse mesmo ano, conseguimos compreender que 57% das mulheres com dezasseis anos ou mais trabalha fora de casa, sendo que as mulheres constituem 46.8% da força trabalhadora total nos Estados Unidos. (U.S. Bureau of Labor Statistics 2015). Ainda assim, só 17% dos guionistas de cinema são mulheres em 2014. Esta é a realidade com que nos deparamos na actualidade e é também a realidade

que pretendemos estudar e compreender não só por forma a descobrirmos e aventarmos potenciais motivos que nos expliquem o porquê deste reduzido número de mulheres guionistas no cinema, mas também para procurarmos começar a reverter este modelo.

Falar do cinema e particularmente do guionismo no feminino não é simples. É, como vimos nesta explanação por décadas, uma história esquecida e muitas vezes por contar. “In the clubby, male-dominated world of executives, male writers are insiders. As a result, they are better known and are often perceived as better risks than equally successful female writers.” (Bielby e Bielby 2002, 26). Consequentemente, as mulheres *outsiders* não são incluídas na história do cinema. Nos Estados Unidos, ainda os maiores exportadores de cinema do *storytelling* do mundo, já diversos estudos e relatórios (como os aqui supracitados, entre outros) foram conduzidos no sentido de trazerem nova luz à desigualdade dos géneros no cinema e no guionismo. E este é um estudo fundamental. Não só é importante compreender a disparidade entre os géneros (masculino e feminino) na escrita para cinema, mas compreender que importância terá isso para o mundo do cinema e para a nossa realidade, “how women affect the roles they create, and add to the ways in which we see the world, and the Word” (McCreadie 2006, 146). Contudo, se é certo que alguns estudos já foram conduzidos nos Estados Unidos quanto à mulher guionista e o seu desaparecimento do mundo do cinema, “Most of the limited research on women screenwriters to date simply highlights that there is a problem. Very little has focused on trying to uncover why the gender imbalance exists” (Sinclair, Pollard e Wolfe 2006, xi).

Em Portugal, este estudo da mulher guionista ainda não foi concretizado. Como vimos no capítulo anterior, o próprio estudo dos guionistas em geral em Portugal não é simples. Precisamos, portanto, de encontrar ferramentas, estratégias e modelos que nos permitam encetar o estudo da mulher guionista portuguesa. Usando como exemplo os estudos conduzidos nos Estados Unidos, começemos pelos números, o que estes nos revelam, tentando depois estudar caso a caso as mulheres guionistas para compreendermos o que estas nos podem dizer de forma mais clara e directa sobre o seu espaço na indústria cinematográfica portuguesa.

### 3.2. A mulher guionista portuguesa

“Falar do cinema português no feminino é analisar uma breve mas interessante História das mulheres que invertem os tradicionais papéis de ‘atriz filmada por um realizador’, assumindo, elas próprias o comando por detrás das câmaras.”

(Ana Catarina Pereira 2014, 169)

Ana Catarina Pereira, uma das raras excepções no estudo do cinema no feminino em Portugal, desenvolveu um doutoramento muito interessante, intitulado “A mulher cineasta: da arte pela arte a uma estética da diferenciação” (A. C. Pereira 2014). Neste, refere que falar do cinema português no feminino é falar de uma história breve mas interessante sobre mulheres que inverteram o seu papel tradicional (passivo e doméstico) e reivindicaram um papel activo na criação de histórias e cultura. Ana Catarina Pereira, ao falar do cinema português no feminino, refere-se especificamente a realizadoras. Já o papel da mulher guionista no cinema português, um papel que, segundo Ana Catarina Pereira, é importante “na construção de personagens femininas e na própria forma como as mulheres foram sendo observadas (ou, em diversos casos, objectificadas)” (A. C. Pereira 2014, 173), é tomado como secundário e quase insignificante dado que “em países onde o cinema é, tradicionalmente, uma obra do seu autor, o realizador assume, na imensa maioria das vezes, a escrita do guião; o mesmo acontecendo nos casos em que o filme é dirigido por uma mulher” (*Ibid*). Assim, dado que o papel do guionista se anula no papel que o realizador (neste caso realizadora) assume, o(a) guionista é descurado em detrimento do realizador que retém a marca autoral da obra. Se a mulher cineasta portuguesa sofre de uma dupla invisibilidade, ser mulher e ser portuguesa (cf. A. C. Pereira 2014, 169); a mulher guionista portuguesa sofre ainda de uma tripla invisibilidade: é mulher, é portuguesa e é guionista.

Ao longo desta investigação, fomos assinalando como, mesmo no cinema de autor (prevalente em Portugal), a marca de um guionista nunca se apaga totalmente. No caso de guionistas mulheres em Portugal queremos agora começar a encontrar a sua marca autoral, compreender a sua importância e proeminência no panorama do cinema nacional, dar-lhes, no fundo, a visibilidade que lhes tem sido recusada. Uma vez que rejeitamos a asserção que é o(a) realizador(a) o único agente criativo de uma obra cinematográfica

(mesmo num panorama de cinema de autor), defendemos e procuramos estabelecer um espaço para o estudo específico da mulher guionista portuguesa no cinema.

### **3.2.1. Da mulher cineasta à mulher guionista**

Começamos por tentar perceber qual o papel da mulher no cinema na Europa: talvez isso nos ajude depois a compreender o papel da mulher guionista em Portugal. Segundo um estudo conduzido pela European Women's Audiovisual Network (que se centra também em mulheres cineastas, não guionistas) e que analisou dados de sete países europeus (Áustria, Croácia, França, Alemanha, Itália, Suécia e Reino Unido), só um em cada sete filmes europeus (produzidos nos países em análise) é realizado por mulheres. Adicionalmente, ainda que 44% dos estudantes de cinema nestes países sejam mulheres, menos de metade dessas mulheres entram no mundo de trabalho. Por outro lado, 84% dos fundos europeus para financiamento cinematográfico são concedidos a homens, já que há uma menor confiança e uma maior perspectiva de risco em produções com mulheres como realizadoras. “EWA's report shows evidence both of the strength of female directors' potential and the significant challenges they face in achieving support for their films.” (Aylett 2016, 79). Este relatório, pese embora se refira apenas a sete países europeus e a mulheres cineastas (não especificamente guionistas), serve já para ilustrar não só como a mulher tem sido avaliada no cinema europeu, mas também os desafios que esta tem tido de superar num cinema em que o género ainda parece ser usado para validar (ou não) realizadores.

Em Portugal, salvo raras excepções dignas de nota (como o trabalho da supramencionada Ana Catarina Pereira), a questão do género, dentro e fora da tela, tem sido ainda pouco explorada no escopo da investigação do cinema português. Se olharmos de forma breve para os últimos cinco anos de apoios financeiros do ICA para realização de longas-metragens de ficção<sup>19</sup>, em 2014, de seis projectos financiados, temos apenas um filme de uma mulher cineasta portuguesa a ganhar apoio financeiro (Teresa Villaverde com *Colo*); em 2015 de treze longas-metragens financiadas, uma contava com uma mulher a realizar (Rita Nunes com *Linhas Tortas*); em 2016 de doze longas-metragens apoiadas, três tinham realizadoras associadas (Rita Azevedo Gomes com *A Portuguesa*,

<sup>19</sup> Dados recolhidos com o apoio do ICA de acordo com os resultados anuais dos concursos: “Apoio à produção de Primeiras Obras de Longas-Metragens de Ficção”, “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 1º Concurso”; “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 2º Concurso”.



Margarida Gil com *À Deriva* e Ana Rita Rocha de Sousa com *Ouve-me (Listen)*); em 2017, de seis longas-metragens financiadas, nenhuma foi realizada por uma mulher; em 2018, de doze longas-metragens de ficção financiadas, duas contavam com mulheres realizadoras (Susana Nobre com *Cidade de Rabat* e Salomé Lamas com *Ouro e Cinza*).<sup>20</sup> Apresentar apenas estes números e estes dados é, definitivamente, insuficiente para compreendermos o papel ou a posição da mulher cineasta no cinema nacional. Precisaríamos de alargar em muito o escopo de estudo e avaliar também, por exemplo, o número de mulheres a concorrer por ano aos apoios do ICA. Acima de tudo este muito breve parêntesis quanto a mulheres realizadoras em Portugal nos últimos cinco anos serve para ilustrar e introduzir um problema que parece também existir a nível nacional: o reduzido número de mulheres no cinema.

O nosso escopo de estudo são, porém, as mulheres guionistas portuguesas (não as mulheres cineastas). Assim, tendo como base esta ilustração geral quanto ao papel da mulher no cinema europeu e português, cabe-nos perguntar que dados poderemos encontrar relativamente à mulher guionista em Portugal. Na verdade, quase nenhuns. O estudo das mulheres guionistas portuguesas, como temos vindo a estabelecer, é uma página praticamente em branco à espera de ser escrita. Há, contudo, algumas menções breves a mulheres guionistas. A heurística do senso comum (sem dados concretos que o confirmem) diz-nos mesmo que na história do cinema português poderá ter havido mais mulheres guionistas do que realizadoras. Ana Catarina Pereira, no entanto, contesta essa afirmação. O único estudo que nos ajuda a ter uma base concreta para encetar a análise da presença das mulheres guionistas no cinema nacional é o que foi conduzido por Paulo Filipe Monteiro. No âmbito da sua tese de doutoramento, realizou uma base de dados de guionistas que de facto nos ajuda já a ver a potencial presença de mulheres guionistas no panorama nacional, autoras de textos e de diálogos. Efectivamente, uma vez que, à excepção deste estudo e desta base, não há mais investigação fundamentada e consolidada quanto ao tema das mulheres guionistas portuguesas, começemos pela análise dos dados apresentados na sua tese de doutoramento. O que precisamos, numa primeira instância, é

<sup>20</sup> De assinalar que Ana Catarina Pereira, para além da sua tese de doutoramento, desenvolveu um artigo intitulado “Mulheres por detrás das câmaras: a ficção de longa-metragem, mediada por um olhar feminino” onde identifica de forma detalhada a evolução do número de mulheres cineastas no panorama do cinema português ao longo do tempo. No mesmo, apresenta então um quadro em que estabelece, por ano, os filmes realizados por cineastas femininas, bem como apresenta dados numéricos quanto à evolução da presença feminina na realização em Portugal (A. C. Pereira 2013b).

de analisar e consolidar os números. Depois, poderemos começar a aprofundá-los e a questionar o que significam.

### **3.2.2. Mulheres guionistas portuguesas: de 1961 a 1990**

Na tese de doutoramento de Paulo Filipe Monteiro conseguimos encontrar uma base de dados muito completa de filmes realizados em Portugal (incluindo curtas, médias e longas-metragens de ficção) entre 1961 e 1990. Esta base de dados discrimina realizadores, guionistas, actores, compositores, entre outros. Embora fosse muito interessante e valioso empreender um estudo numérico de género quanto a todas as áreas assinaladas na tese, tal não será possível no curso desta investigação. Utilizando os dados recolhidos na tese de doutoramento de Paulo Filipe Monteiro apenas quanto a realizadoras e mulheres guionistas de longas-metragens de ficção em Portugal (discutivelmente os papéis que mais poderão influenciar os filmes que são feitos a nível nacional e histórias contadas), trabalhá-los-emos estatisticamente de modo a melhor esclarecer a questão do género no cinema em Portugal no período temporal estipulado.

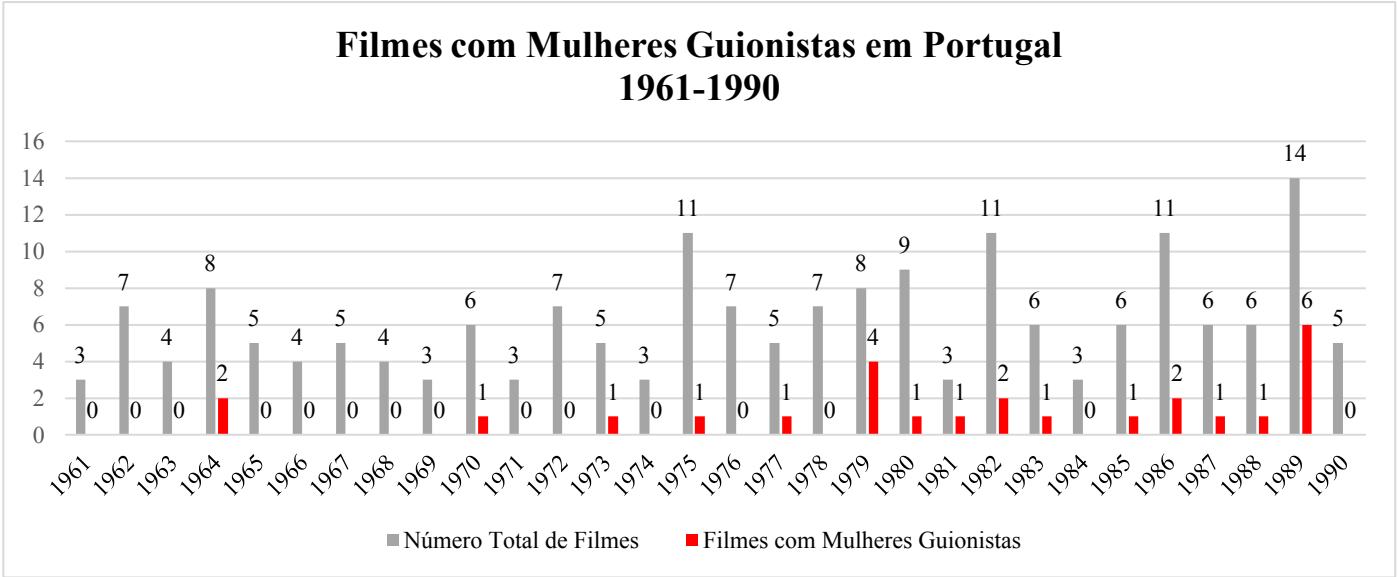
Começamos pela análise da presença de mulheres guionistas no panorama do cinema nacional. É difícil, de 1961 a 1990, encontrar anos com registo de mulheres guionistas. Em trinta anos de produção cinematográfica nacional, apenas catorze tiveram uma presença feminina no guionismo: 1964 (de 8 longas produzidas, 2 foram co-escritas e realizadas por mulheres – Jeanne Vilardebó escreveu com Carlos Vilardebó, José Cardoso Pires e Raymond Belour *As Ilhas Encantadas* e Cecília Delgado escreveu com Henrique Campus *Canção da Saudade*); 1970 (de 6 longas, 1 foi escrita por uma mulher, Alice Ogando que adaptou *A Maluquinha dos Arroios*, realizada por Henrique Campus); 1973 (de 5 filmes produzidos, *Brandos Costumes* foi co-escrito por Luiza Neto Jorge e realizado por Alberto Seixas Santos); 1975 (de 11 longas produzidas, Margarida Gouveia Fernandes co-escreveu *O meu nome é...* de Fernando Matos Silva); 1977 (novamente Margarida Gouveia Fernandes co-escreveu *Guerra do Mirandum*, realizado por Fernando Matos Silva, em 5 filmes produzidos em Portugal); 1979 (de 8 filmes produzidos, 4 foram escritos ou co-escritos por mulheres, Margarida Gouveia Fernandes co-escreve *Actos dos Feitos da Guiné*, realizado mais uma vez por Fernando Matos Silva; Monique Rutler co-escreve e realiza *Velhos são os Trapos*; Natália Correia escreve *Santo Antero* realizado por Dórdio Guimarães; e Solveig Nordlund co-escreve – com Luiza Neto Jorge – e realiza *Dina e Django*); 1980 (de 9 filmes, 1 foi co-escrito por Patrícia Joyce e realizado por

Herlander Peyroteo, *O Incendiário*); 1981 (Margarida Cordeiro co-escreve e realiza *Ana* num ano em que apenas 3 longas são produzidas); 1982 (de 11 filmes produzidos, 2 são co-escritos por mulheres, Teresa Azevedo co-escreve *A Estrangeira*, realizado por João Mário Grilo; Monique Rutler co-escreve e realiza *Jogo de Mão*); 1983 (de 6 filmes produzidos, 1 é co-escrito por Maria de Lourdes Lourenço e realizado por Carlos Michaelis de Vasconcelos, *Armando*); 1985 (6 filmes produzidos, Leonor Pinhão co-escreve *Um Adeus Português* realizado por João Botelho); 1986 (11 filmes produzidos, 2 são co-escritos por mulheres, Rosa Coutinho Cabral co-escreve e realiza *Serenidade*; Margarida Gil co-escreve e co-realiza *Relação Fiel e Verdadeira*); 1987 (6 longas produzidas, 1 co-escrita por Eduarda Chiotte e realizada por Joaquim Pinto, *Uma Pedra no Bolso*); 1988 (6 longas realizadas, 1 co-escrita e co-realizada por uma mulher, Margarida Cordeiro com António Reis em *Rosa de Areia*); 1989 (de 14 filmes produzidos, 6 são escritos por mulheres, *Nuvem* co-escrito e realizado por Ana Luísa Guimarães; *Na pele do Urso*, co-escrito e co-realizado por Ann Guedes e Eduardo Guedes; *Solo de Violino*, co-escrito e realizado por Monique Rutler; *O Som da Terra a Tremar*, escrito e realizado por Rita Azevedo Gomes; *Filha da Mãe* co-escrito por Teresa Villaverde e realizado por João Canijo e *Idade Maior* escrito e realizado por Teresa Villaverde). A enumeração é extensa e cansativa, é certo, mas ajuda-nos já a ter uma ideia do papel da mulher no guionismo em Portugal.

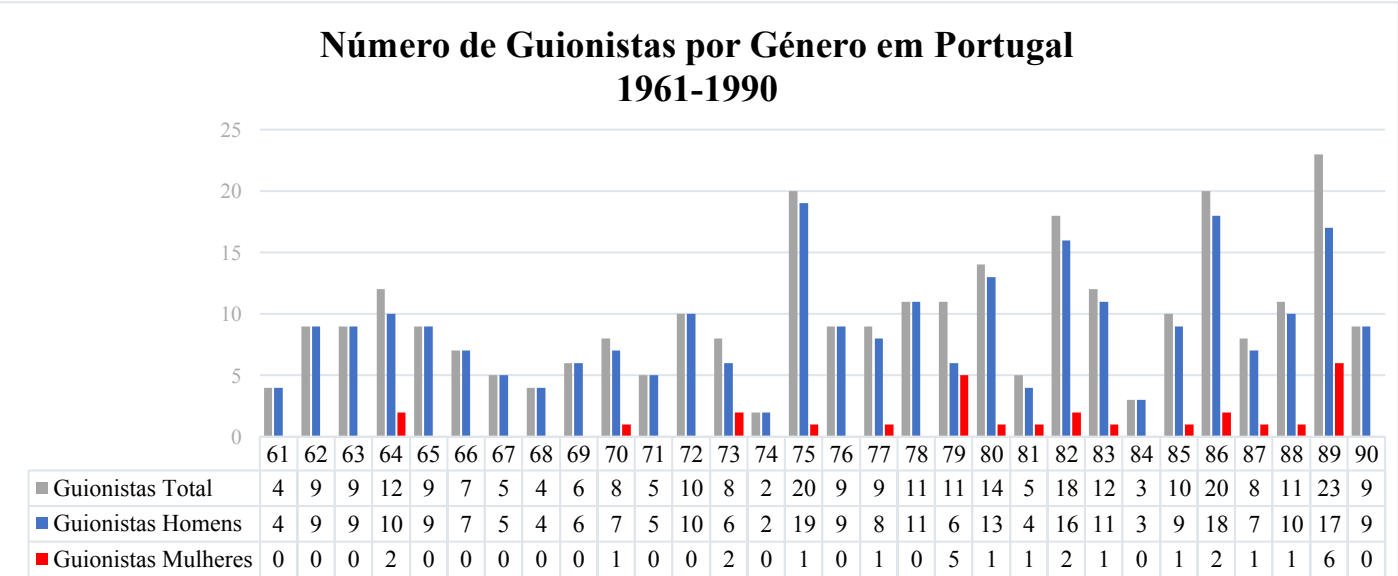
Tentemos (já sem nomeação específica das mulheres guionistas e das suas obras) analisar os dados recolhidos quanto ao número de filmes que contam com mulheres guionistas no período de 1961 a 1990 (quadro 2: “Filmes com Mulheres Guionistas em Portugal, 1961-1990”) e quanto ao número de guionistas (homens e mulheres) encontrado ano a ano no período em análise (quadro 3: “Número de Guionistas por Género em Portugal, 1961-1990”).

Antes de mais, o quadro 2 revela-nos uma realidade interessante e fundamental para compreendermos os dados a serem estudados: a produção portuguesa entre 1961 e 1990 foi esparsa, inconsistente e muito variável o que nos dificulta de sobremaneira o estudo específico e sistemático da mulher guionista portuguesa. Isso não nos impede, no entanto, de tentarmos analisar os dados recolhidos. Como se torna aparente olhando apenas para o quadro 2 (relativo ao número de filmes que contaram com mulheres guionistas), a presença e a participação da mulher como guionista no cinema português nos anos em análise foi escassa. O quadro 3 vem corroborar essa informação exibindo já

números concretos, ano a ano, que apresentam o número total de guionistas anual, bem como o número de homens e mulheres guionistas correspondente a cada ano. Para além de encontrarmos quinze anos sem qualquer presença da mulher guionista em Portugal, nos restantes, em que encontramos até mulheres guionistas, o número de homens a trabalhar como guionista é sempre pelo menos cerca do triplo do número de mulheres guionistas (à excepção do ano de 1979). Olhando para o quadro 3, na verdade, na grande maioria dos casos, a diferença encontrada entre a presença masculina e a feminina no guionismo em Portugal é até muito superior ao triplo.



*Quadro 2: Filmes com Mulheres Guionistas em Portugal, 1961-1990*



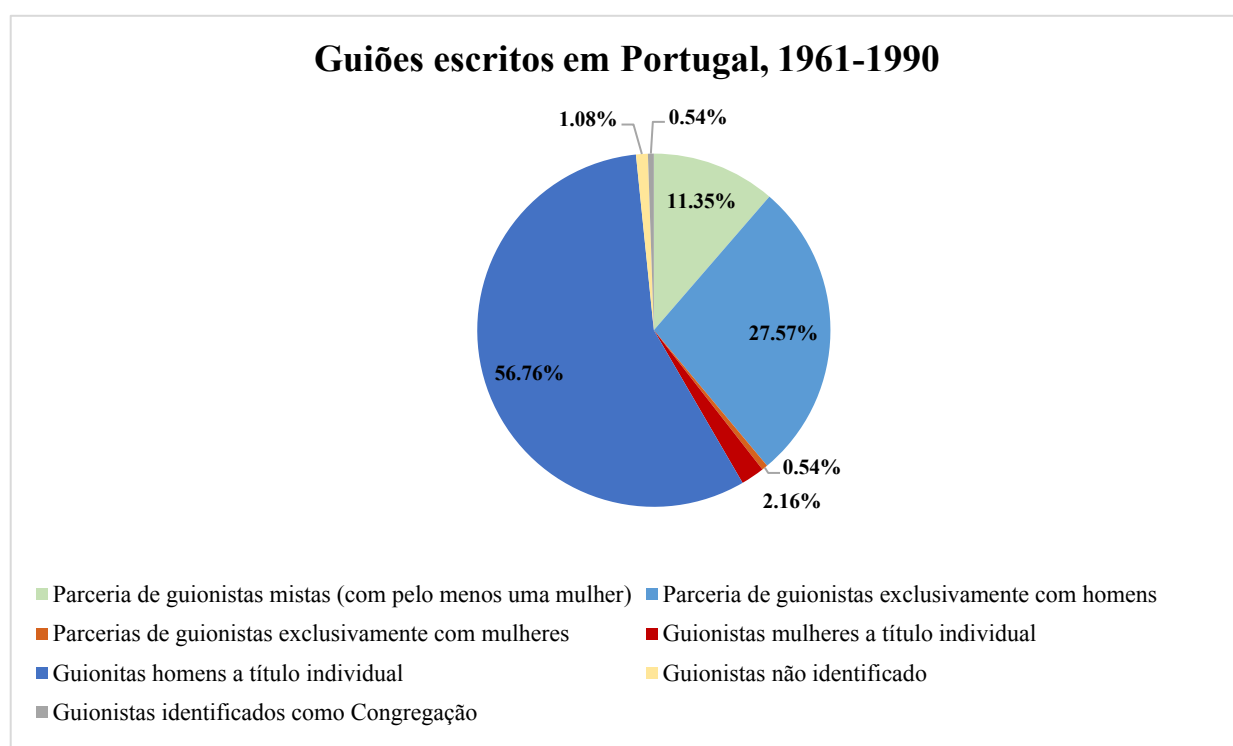
*Quadro 3: Número de Guionistas por Género em Portugal, 1961-1990*

Digno de nota é ainda o facto de em 1989 haver um aumento na produção cinematográfica, o que levou a que houvesse também um aumento no número de mulheres guionistas e no número de filmes com uma presença feminina. Quando analisamos com maior detalhe alguns dos anos anteriores, este não é, porém, um aumento significativo nem podemos atribuí-lo unicamente ao aumento da produção cinematográfica. Em 1979, por exemplo, num ano em que houve 8 filmes produzidos (consideravelmente menos do que em 1989 – 14), encontramos 11 guionistas no total (menos de metade dos guionistas no total de 1989 – 23) dos quais 5 foram mulheres (quase metade do número total). Em 1989, 6 dos 23 guionistas no total eram mulheres (cerca de um terço do valor total). Assim, ainda que seja relevante apontar o aumento da produção cinematográfica de 1989, e ainda que seja fundamental referir que esse é o ano em que há, em termos absolutos, um maior número de mulheres guionistas e um maior número de filmes que conta com uma presença feminina no guião, na verdade, como estipulámos, os números são tão variáveis que não podemos dizer com certeza que mais filmes poderá equivaler a uma maior percentagem de mulheres guionistas.

Por outro lado, olhando para além dos números (reduzidos) encontrados em ambos os quadros, e reportando à listagem previamente mencionada das mulheres guionistas ano a ano, conseguimos também perceber que, na maior parte dos casos, as mulheres guionistas foram co-escritoras/co-guionistas e não tiveram o controlo total sobre o filme e sua história. Precisamos, pois, de compreender se haverá, nestes anos em análise, uma maior tendência para parcerias de escrita no caso das mulheres do que no caso dos homens.

Como podemos ver no quadro 4 (“Guiões escritos em Portugal, 1961-1990”), de 185 filmes realizados entre 1961 e 1990, 56.76% (105) foram escritos por guionistas homens a título individual, enquanto apenas 2.16% (4) foram escritos por mulheres guionistas a título individual. Adicionalmente, 27.57% (51) dos guiões dos filmes realizados foram escritos em parcerias exclusivamente masculinas, enquanto 11.35% (21) foram escritos em parcerias mistas que contaram com, pelo menos, uma mulher. Finalmente, apenas 1 filme (0.54%) foi escrito numa parceria exclusivamente feminina (Solveig Nordlund e Luiza Neto Jorge em 1979 com *Dina e Django* que analisaremos com maior detalhe no estudo de caso relativo a Solveig Nordlund). Assim, de 185 filmes realizados, 109 (58.92%) contaram com guiões escritos unicamente por um guionista e 73 (39.46%) contaram com filmes escritos em parceria. O cinema português neste período

temporal foi maioritariamente escrito por guionistas individuais, a maior parte deles homens. Quanto à escrita em parceria, de 73 filmes e guiões totais, 69.86% foram escritos por parcerias meramente masculinas e 30.14% por parcerias com mulheres, havendo um único caso, já supracitado, de uma parceria exclusivamente feminina. Parece então haver uma maior possibilidade para as mulheres entrarem no mundo do guionismo através de parcerias (já que individualmente há um número e uma percentagem muito reduzida delas), mas não uma maior tendência para parcerias em caso de mulheres uma vez que a maior percentagem de filmes escritos em parceria equivale até a parcerias exclusivamente masculinas.



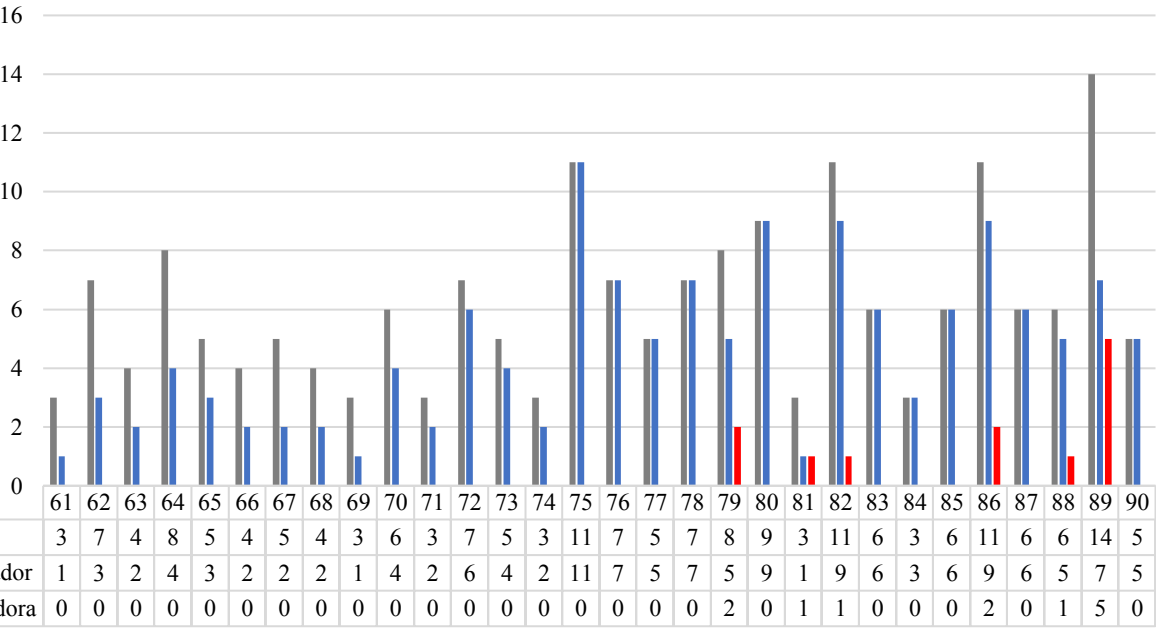
*Quadro 4: Guiões escritos em Portugal, 1961-1990*

Na análise destes números há ainda um outro parâmetro a considerar. Tal como compreendemos na nomeação específica de guionistas mulheres ano a ano, algumas delas escreveram e realizaram também os seus filmes, o que poderá ter permitido um maior controlo sobre a sua obra. Isto traz-nos duas questões às quais devemos ainda responder: qual a percentagem de homens e mulheres que escrevem e realizam os seus filmes (e nesse processo indagar se haverá também colaborações na realização); qual o espaço e papel que a mulher como realizadora ocupa na cinematografia portuguesa (dado que consideramos que só na comparação dos dados entre as mulheres realizadoras e guionistas

conseguiremos delimitar e estabelecer o papel real que a mulher guionista ocupa na cinematografia nacional).

Comecemos então por compreender a correlação que conseguimos encontrar entre escrita e realização de uma longa-metragem em Portugal, um país onde actualmente parece imperar o “cinema de autor”, através do quadro 5 (“Filmes ‘de autor’ em Portugal ano a ano, 1961-1990”).<sup>21</sup>

Filmes "de autor" em Portugal ano a ano, 1961-1990

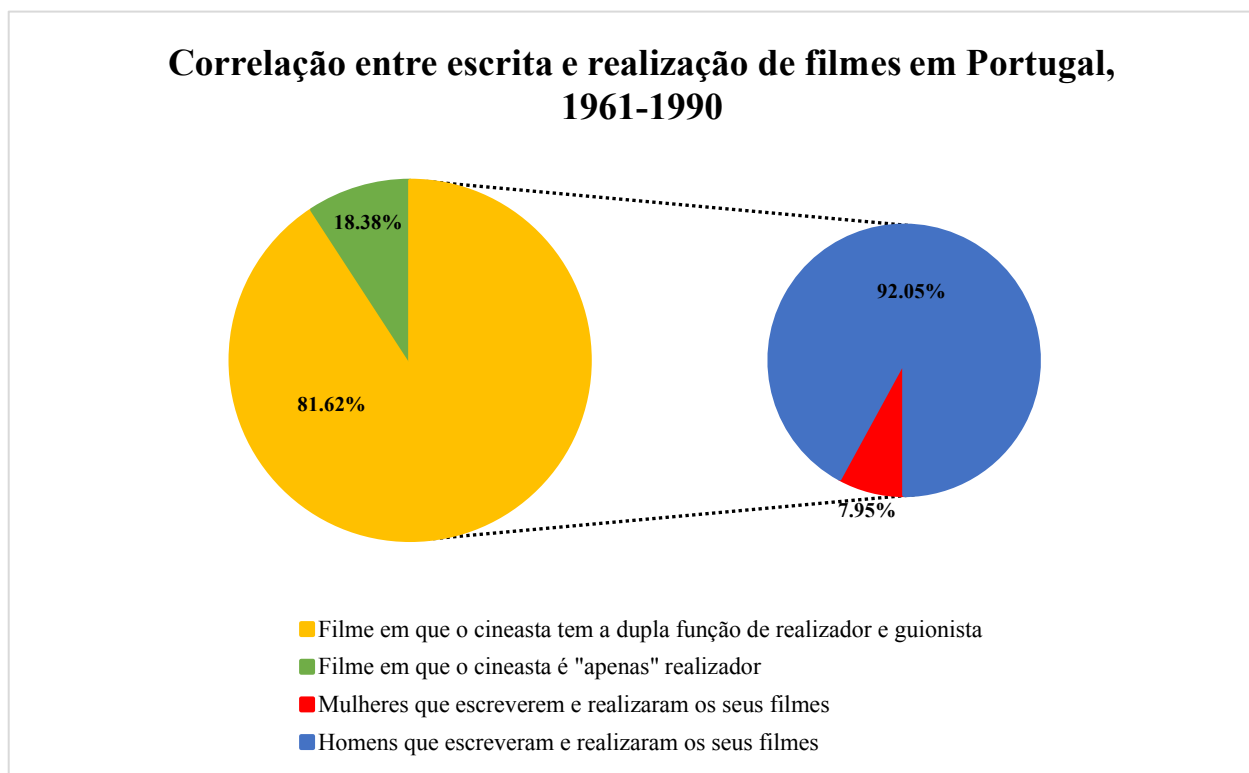


Quadro 5: Filmes “de autor” em Portugal ano a ano, 1961-1990

Como podemos verificar no quadro acima, em Portugal, nem sempre os filmes foram escritos e realizados pela mesma pessoa. Aliás, a tendência em 1961 não parecia ser essa, parecia haver um equilíbrio entre o número de filmes escritos e realizados pela mesma pessoa e o número de filmes escritos e realizados por pessoas distintas. Só a partir da década de 70 começámos efectivamente a assistir a um aumento no número de filmes escritos e realizados pelo mesmo cineasta sendo que, desde então, podemos dizer que há de facto, em Portugal, uma maior tendência para o cinema dito “de autor” em que o cineasta toma o duplo papel de guionista e realizador (partilhando ou não a escrita do guião com outros guionistas). Destes cineastas que tomaram o duplo papel de escrita e

<sup>21</sup> Para este estudo, consideramos cinema “de autor” filmes escritos e realizados pelo mesmo cineasta, podendo este ter sido ou não guionista único do projecto por considerarmos que, ainda assim, pelo seu duplo papel, terá tido um maior controlo total sobre a obra.

realização, encontrámos a mulher, como evidencia este quadro, apenas muito esparsamente em seis anos distintos (1979, 1981, 1982, 1986, 1988 e 1989). Precisamos, contudo, de compreender os dados de uma forma mais global através do quadro 6 (“Correlação entre escrita e realização de filmes em Portugal, 1961-1990”).



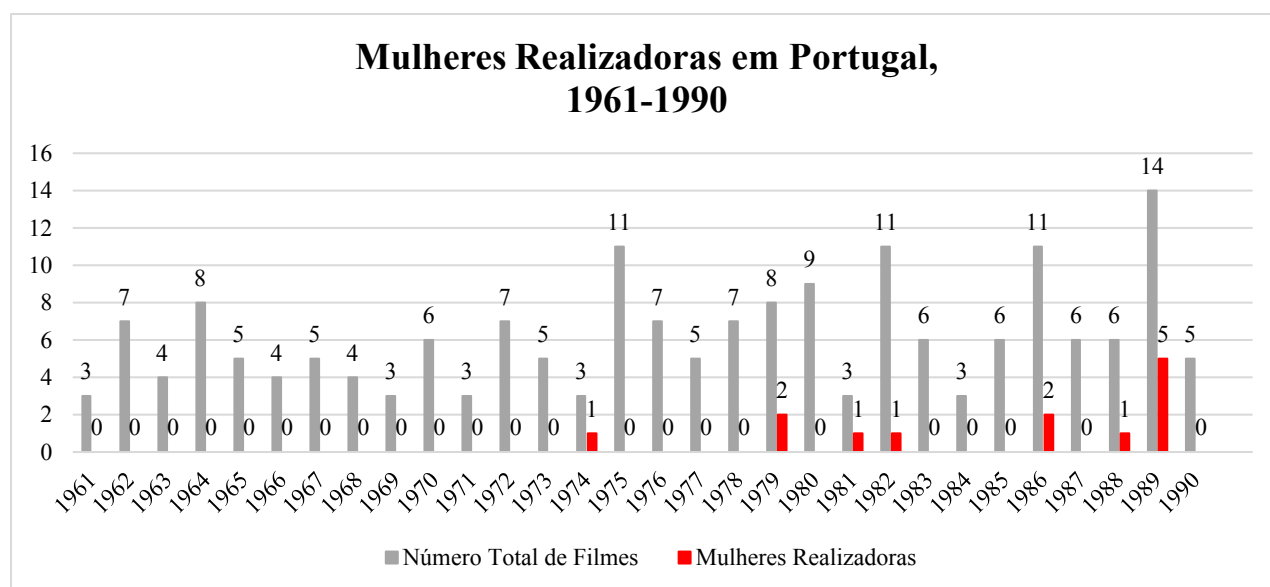
**Quadro 6:** *Correlação entre escrita e realização de filmes em Portugal, 1961-1990*

Como podemos verificar no quadro supracitado, na maior parte dos filmes em Portugal no período de 1961 a 1990 o cineasta toma a dupla função de guionista e realizador (81.62% que equivale a 151 dos 185 filmes produzidos). Desses 151 filmes, 12 foram escritos e realizados por mulheres (7.95%) e os restantes (139, 92.05%) por homens. Esta tendência global para o cineasta ocupar uma dupla função de realizador e guionista neste período temporal, bem como o reduzido número de mulheres que encontrámos neste lote (conjuntamente com o reduzido número de mulheres que vimos existir na escrita de guiões a título individual e em parceria), vem corroborar a dificuldade que teremos em encontrar a mulher guionista em Portugal. Por outro lado, devemos ainda apontar que se considerarmos os guiões escritos e realizados por um único cineasta (sem colaborações nos guiões), passamos a contar com 87 filmes escritos e realizados pela mesma pessoa, dos quais apenas 2 foram escritos e realizados por mulheres (Teresa Villaverde com *A Idade Maior* e Rita Azevedo Gomes com *O Som da Terra a Tremar*, ambos de 1989). Para efectivamente encontrarmos a mulher guionista temos agora de nos

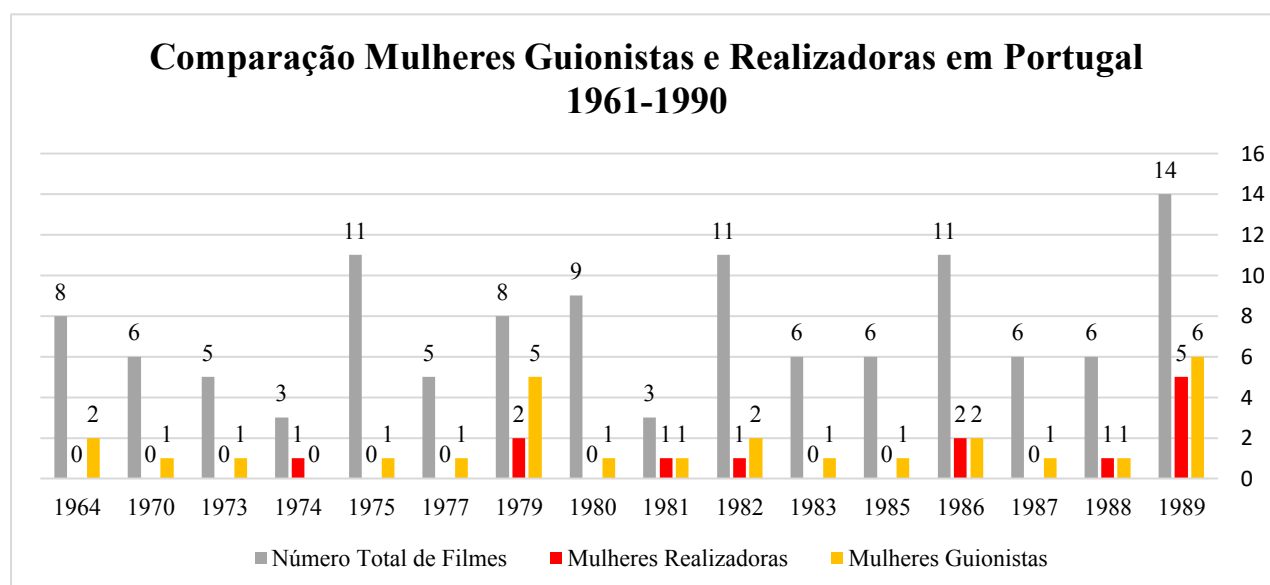


focar apenas em mulheres realizadoras para depois compararmos e contrapormos os dados entre mulheres realizadoras e guionistas portuguesas.

Os quadros 7 e 8, que apresentamos de seguida (quadro 7: “Mulheres Realizadoras em Portugal, 1961–1990”, quadro 8: “Comparação Mulheres Guionistas e Realizadoras em Portugal, 1961–1990”), permitem-nos avaliar e analisar já não o panorama nacional no que diz respeito à escrita e realização de filmes de longas-metragens de ficção no período temporal em destaque de forma global, mas focar especificamente a mulher neste cenário.



*Quadro 7: Mulheres Realizadoras em Portugal, 1961-1990*



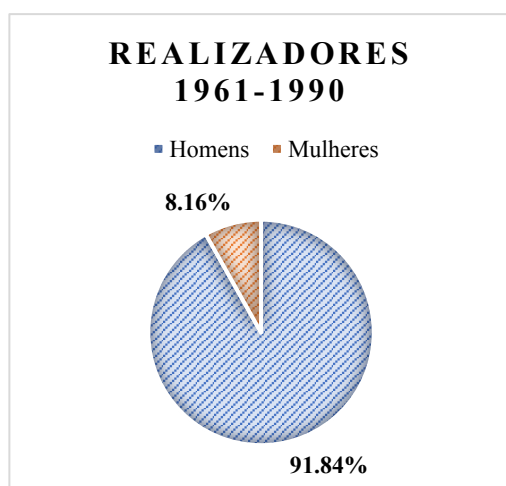
*Quadro 8: Comparação Mulheres Guionistas e Realizadoras em Portugal, 1961-1990*

Como já tivemos oportunidade de destacar não só nos quadros 5 e 6, mas também na enumeração exaustiva de mulheres guionistas por ano, há de facto alguma sobreposição entre mulher guionista e mulher realizadora, ou seja, guionistas a realizarem os seus próprios filmes, como é o caso de Monique Rutler, Margarida Cordeiro (que tem também mais dois filmes co-realizados com António Reis, *Trás-os-Montes*, 1974, e *Rosa da Areia*, 1988, que não constam da sua lista de trabalhos como guionista), Solveig Nordlund, Rosa Coutinho Cabral, Ana Luísa Guimarães, Ann Guedes, Rita Azevedo Gomes e Teresa Villaverde (que conta ainda com mais um trabalho como guionista, já referido, e que não realizou). Apenas Alice Ogando, Cecília Delgado, Eduarda Chiotte, Leonor Pinhão, Luíza Neto Jorge, Margarida Gouveia Fernandes, Maria de Lourdes Lourenço, Patrícia Joyce e Teresa Azevedo (desta lista) terão sido exclusivamente guionistas e co-escritoras.

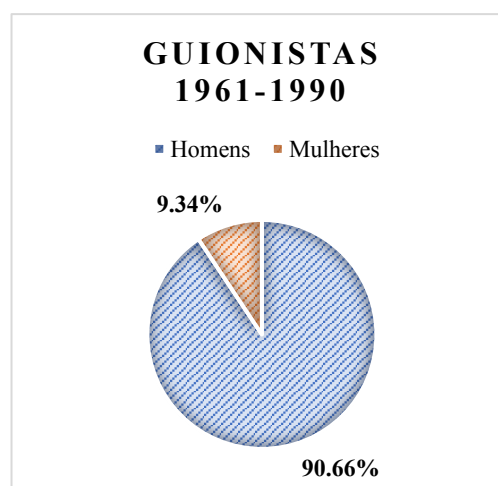
Para nos facilitar ainda mais a comparação e a delimitação de um espaço para a guionista portuguesa, foquemo-nos com maior pormenor nos anos em que encontramos uma presença feminina na realização e/ou no guionismo (quadro 8). Como podemos analisar no referido quadro, em 1981, 1986 e 1988 há um equilíbrio entre mulheres guionistas e mulheres realizadoras. Já em 1974, embora não tenhamos registo de qualquer mulher guionista, temos uma mulher realizadora. No entanto, nos restantes anos assinalados (1964, 1970, 1973, 1975, 1977, 1979, 1980, 1982, 1983, 1985, 1987 e 1989) há consistentemente um maior número de mulheres guionistas do que de mulheres realizadoras. Claro que, neste quadro específico, estamos a apresentar apenas os anos em que encontramos uma presença feminina, quer no guionismo, quer na realização. Há, como já referido, diversos anos entre 1961 e 1990 em que não encontramos tampouco essa presença feminina. Porém, nestes anos em que essa presença existe e pode ser investigada, parecemos estar a começar a esboçar a teoria de que poderá haver um maior número de mulheres guionistas (pelo menos anualmente) do que de mulheres realizadoras. Ainda assim, não podemos deixar de referir que nos filmes e dados em análise (como foi já perceptível na enumeração dos filmes escritos e/ou realizados por mulheres e corroborado no quadro 4), grande parte dos realizadores/realizadoras assinalados são também citados como co-escritores ou guionistas. Ou seja, a maioria dos realizadores (homens e mulheres) tendem a ser também guionistas, ainda que nem todos os guionistas (que acabam por ser co-guionistas com os realizadores) tendam a ser também realizadores.

Para finalizar este estudo numérico e percentual relativo aos anos de 1961 a 1990, e reportando novamente à tese de Paulo Filipe Monteiro, devemos ainda assinalar que nos trinta anos em análise, encontramos 98 realizadores, sendo que apenas 6 dos mesmos foram exclusivamente realizadores (tendo completado outras funções tais como: montador, guionista, actor, produtor, entre outras). Desses 98 realizadores, apenas 14 nunca escreveram os seus filmes, portanto, 83% dos realizadores escreveram também os seus filmes (como guionistas ou escritores de diálogos), o que representa 81 pessoas (de 98). Mulheres realizadoras, encontramos 8 (em 98), o que perfaz 8.16%, um número muito reduzido (embora devamos ter em conta o número flutuante e escasso de filmes produzidos). Adicionalmente, nenhuma das mulheres realizadoras encontradas neste período temporal foi apenas realizadora.

No que diz respeito aos guionistas, nestes trinta anos encontramos 182 no total (quase o dobro do número de realizadores – 98), dos quais 17 são mulheres, o que perfaz 9.34% de mulheres guionistas num período de trinta anos.



**Quadro 9:** Realizadores, 1961-1990



**Quadro 10:** Guionistas, 1961-1990

Conseguimos, desta feita, começar a solidificar uma teoria quanto à presença do feminino no cinema português: há um maior número de mulheres guionistas do que realizadoras no cinema nacional e, portanto, extrapolamos, uma maior abertura e maior facilidade de a mulher entrar no cinema português através do guionismo. Estes números, ainda que muito baixos, permitem-nos começar a antever um espaço efectivo (e necessário) para o estudo da mulher guionista em Portugal.

Não podemos e não devemos, no entanto, limitar-nos a uma análise superficial dos números. Os números devem servir-nos sempre como ponto de partida, mas precisamos de ir para além deles e perceber o que estes significam.

Efectivamente, se conseguimos já dizer que há um maior número de mulheres guionistas do que de realizadoras, a procura da marca da mulher guionista em Portugal não se tornou mais fácil. Como sabemos, 83% dos realizadores no período de trinta anos escreveram também os seus filmes (foram guionistas ou co-guionistas) e a maior parte das mulheres guionistas que apontámos, tal como tivemos oportunidade de analisar nos quadros 4, 5 e 6, são também elas co-guionistas (em conjunto com o realizador do filme, ou tendo realizado o seu filme). Assim, pode ser difícil separar e analisar o/a guionista e o/a realizador/a como entidades distintas. Encontrar e perceber a marca de autor de guionistas portuguesas torna-se então mais difícil e a carecer de uma análise que não se foque apenas nos números.

Por outro lado, será que podemos efectivamente falar de guionistas no panorama nacional? É a esta questão que Paulo Filipe Monteiro tenta também responder na sua tese escrevendo: “Seria absurdo chamar guionistas a todas essas pessoas se entendemos dar ao termo alguma conotação profissionalizante: dois terços delas escreveram apenas para um filme, 92% não escreveram para mais de 3 filmes.” (Monteiro 1995, 780). Efectivamente, das mulheres guionistas aqui mencionadas, apenas 3, Margarida Gouveia Fernandes, Monique Rutler e Teresa Villaverde, escreveram mais do que um filme (as duas primeiras escreveram 3 filmes nas datas apresentadas até agora, e Teresa Villaverde, 2). Será que podemos considerar as outras mulheres “guionistas” se apenas escreveram para um filme? Para os dados estatísticos é importante neste estudo e no âmbito deste doutoramento usá-las para percebermos onde podemos encontrar a mulher guionista e para observarmos também ainda este lado um pouco artesanal ou não profissionalizante do cinema português. Contudo, apontamos desde já que a maior parte das mulheres guionistas nomeadas não escreveu para mais do que um filme e, portanto, para colmatar essa “falha” na investigação, para encontrarmos o lado mais “profissionalizante”, como lhe chama Paulo Filipe Monteiro, do guionismo, nos estudos de caso focar-nos-emos naturalmente em guionistas/cineastas com uma obra mais completa e extensa que nos permita chamar-lhes com propriedade guionistas e cineastas.

### 3.2.3. Mulheres guionistas portuguesas: de 1991 a 2019

Procurando dar continuidade a este estudo de guionistas portugueses que foi corajosamente iniciado pelo meu orientador, mas com foco particular nas mulheres guionistas, foi desenvolvida uma base de dados de mulheres guionistas (e realizadoras) de longas-metragens de ficção entre 1991 e o primeiro semestre de 2019, usando para isso dados fornecidos pelo ICA<sup>22</sup> (catálogos e anuários publicados anualmente referentes aos anos 1991 a 2019 e listagem entretanto disponibilizada *online* para obras produzidas com o apoio do ICA por ano de entrega no instituto).<sup>23</sup>

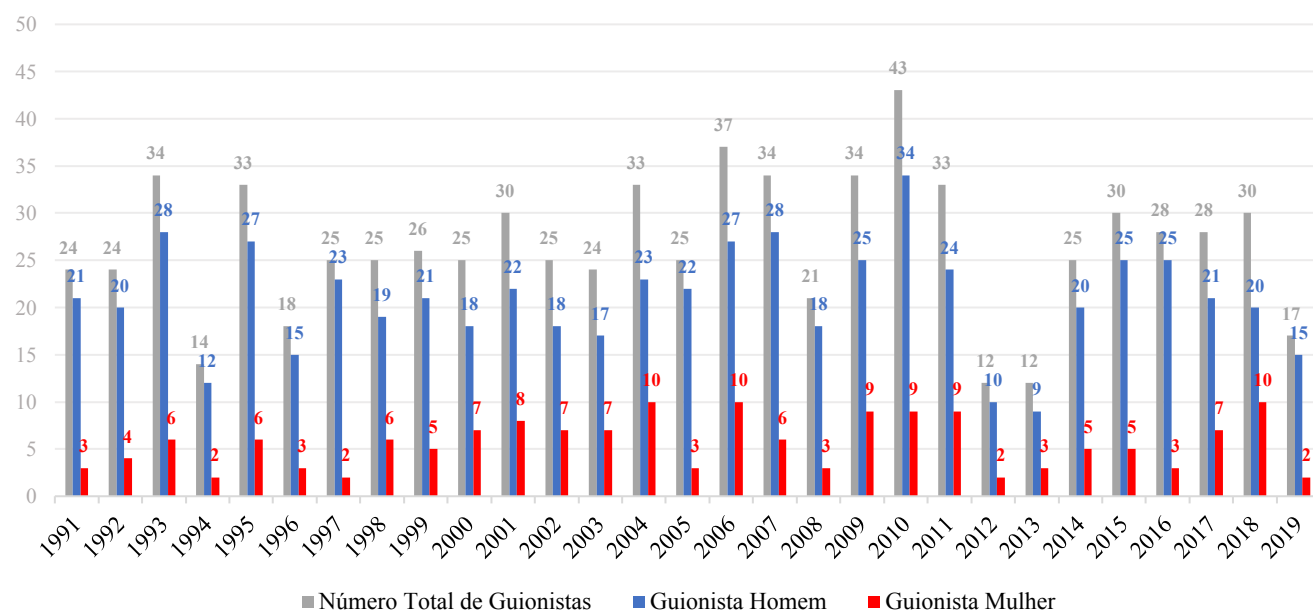
À imagem do que fizemos na análise do período temporal anterior (1961-1990), começamos por compreender onde podemos encontrar a mulher guionista na contemporaneidade. Se entre 1961 e 1990, como tivemos oportunidade de analisar, encontrámos diversos anos sem qualquer referência a mulheres guionistas; de 1991 a 2019, não identificamos qualquer ano sem nomeação de mulheres guionistas. O quadro 11: “Número Anual de Guionistas por Género em Portugal, 1991–2019”, ajuda-nos justamente a avaliar essa presença da mulher guionista no panorama cinematográfico nacional contemporâneo de uma forma global.

No gráfico supramencionado podemos atentar como ao longo de vinte e nove anos a presença feminina no guionismo tem sido esparsa sendo que, anualmente, não encontramos mais de 10 mulheres (em 2004 – 30.3%, em 2006 – 27.03% e em 2018 – 33.33%) na escrita do cinema nacional. Por outro lado, os números são, novamente, muito flutuantes não havendo nem um aumento nem um decréscimo progressivo do número de mulheres guionistas em Portugal.

<sup>22</sup> De notar que os dados fornecidos pelo ICA contemplam também co-produções portuguesas. Se numa primeira análise dos dados foi propósito deste doutoramento seleccionar e trabalhar apenas os dados relativos a produções exclusivamente nacionais, entretanto apercebemo-nos que tal implicava excluir algumas obras analisadas neste doutoramento, tais como três de seis longas-metragens feitas em co-produção por Solveig Nordlund. Assim, dado que Solveig Nordlund é um dos nossos estudos de caso e que, após analisar os números, compreendemos que as estatísticas e resultados obtidos não se alteravam com a inclusão das co-produções, não desvirtuando o estudo da mulher guionista em Portugal que estamos a tentar completar, acabámos por decidir seguir os dados do ICA tais como nos foram gentilmente cedidos.

<sup>23</sup> Uma lista extensiva e exaustiva dos anos em análise poderá ser encontrada nos anexos deste projecto.

## Número Anual de Guionistas por Género em Portugal 1991- 2019



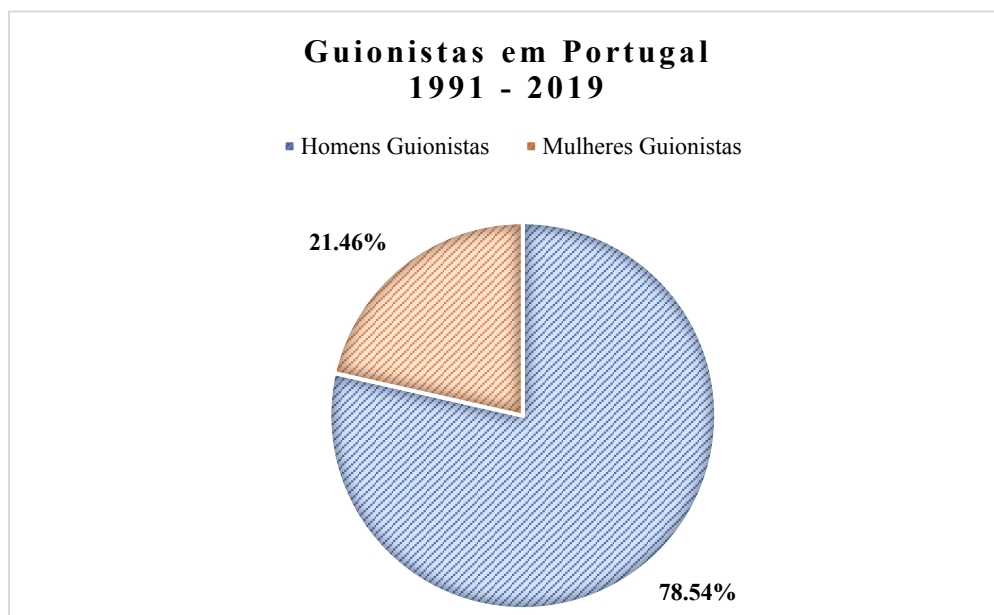
**Quadro 11:** Número Anual de Guionistas por Género em Portugal, 1991– 2019

Enumeremos agora, como fizemos no período temporal anterior, os anos e as mulheres guionistas que conseguimos encontrar entre 1991 e o primeiro semestre de 2019: 1991, 14 filmes produzidos, 24 guionistas identificados, 3 dos quais mulheres (Teresa Villaverde, Ana Luísa Guimarães e Luiza Neto Jorge); 1992, 12 filmes produzidos, 24 guionistas identificados, 4 dos quais mulheres (Jeanne Waltz, Catherine Foussadier, Dominique Rousset e Ina Cesar); 1993, 18 filmes, 34 guionistas identificados, 6 mulheres (Maria Isabel Barreno, Margarida Gil, Evelyn Pieller, Solveig Nordlund, Gisela da Conceição e Catherine Verougstraete); 1994, 13 filmes, 14 guionistas identificados, 2 mulheres guionistas (Teresa Villaverde e Suzana de Moraes); 1995, 15 filmes produzidos, 33 guionistas identificados, 6 mulheres (Gisela da Conceição, Manuela Viegas, Patricia Plattner, Anne-Marie Etienne, Florence Strauss e Valeria Sarmiento); 1996, 11 filmes, 18 guionistas identificados, 3 mulheres (Jennifer Field, que co-escreveu dois filmes neste ano, Anita Fernandez e Agustina Bessa-Luís); 1997, 15 filmes produzidos, 25 guionistas identificados, 2 mulheres (Ana Díez e Katerina Golubeva); 1998, 16 filmes produzidos, 25 guionistas identificados, 6 mulheres (Manuela Viegas, Teresa Villaverde, Carla Baptista, Dulce Lush, Regina Guimarães e Cláudia Tomaz); 1999, 14 filmes, 26 guionistas, 5 mulheres (Esther Cases, Manuela Viegas, Jeanne Waltz, Margarida Gil e Maria Velho da Costa); 2000, 14 filmes, 25 guionistas identificados, 7 mulheres (Maria de Medeiros, Eve Deboise, Jeanne Waltz, presente em

dois projectos neste ano, Regina Guimarães, Raquel Freire, Cláudia Tomaz e Celine Pouillon); 2001, 19 filmes, 30 guionistas identificados, 8 mulheres (Patrícia Melo, Teresa Villaverde, Rita Azevedo Gomes, Inês de Medeiros, Solveig Nordlund, Jeanne Waltz, Lúcia Sigalho e Raquel Freire); 2002, 12 filmes produzidos, 25 guionistas identificados, 7 mulheres (Yvette Biro, Ludivine Clerc, Sabina Anzuategui, Anna Muylaert, Paz Alicia Garciadiego, Maria Isabel Barreno e Manuela Viegas); 2003, 18 filmes produzidos, 24 guionistas identificados, 7 mulheres (Suzanne Nagie, Cláudia Tomaz, Jeanne Waltz, presente em dois projectos neste ano, Anna da Palma, Catarina Ruivo, Mayanna von Ledebur e Solveig Nordlund); 2004, 15 filmes produzidos, 33 guionistas identificados, 10 mulheres (Alice de Andrade, Pauline Alphen, Margarida Gil, Maria Velho da Costa, Margarida Cardoso, Carla Baptista, Rita Benis, Regina Guimarães, Laurence Ferreira Barbosa e Nathalie Najem); 2005, 17 filmes produzidos, 25 guionistas identificados, 3 mulheres (Rosa Coutinho Cabral, Carla Baptista e Vera Sacramento); 2006, 18 filmes produzidos, 37 guionistas identificados, 10 mulheres (Jennifer Field, Zina Modiano, Florence Colombani, Sophie Audoubert, Simone Lima, Joana Smith, Teresa Prata, Teresa Villaverde, Catarina Martins e Ana Vitorino); 2007, 17 filmes produzidos, 34 guionistas identificados, 6 mulheres (Suzanne Nagie, Celine Pouillon, Mayanna von Ledebur, Catarina Ruivo, Leonor Pinhão e Carolina Salgado); 2008, 14 filmes produzidos, 21 guionistas identificados, 3 mulheres (Raquel Freire, Mariana Ricardo e Cláudia Sampaio); 2009, 18 filmes produzidos, 34 guionistas identificados, 9 mulheres (Margaret Glover, Jeanne Waltz, Patricia Plattner, Tereza Coelho, Inês Oliveira, Mafalda Ivo Cruz, Mónica Santana Baptista, Margarida Gil e Isabel Alçada); 2010, 24 filmes produzidos, 43 guionistas identificados, 9 mulheres (Luísa Costa Gomes com dois guiões, Melanie Dimantas, Mariana Ricardo, Mónica Santana Baptista com dois guiões, Catarina Ruivo, Maria Velho da Costa, Patrícia Raposo, Rita Buzzar e Patrícia Müller); 2011, 19 filmes produzidos, 33 guionistas identificados, 9 mulheres (Solveig Nordlund, Rita Azevedo Gomes, Cecília Amado, Teresa Villaverde, Margarida Gil, Maria Velho da Costa, Catarina Ruivo, Pocas Pascoal e Regina Guimarães); 2012, 8 filmes produzidos, 12 guionistas identificados, dos quais 2 são mulheres (Mariana Ricardo e Margarida Cardoso); 2013, 9 filmes produzidos, 12 guionistas, 3 mulheres (Rita Benis, Inês Oliveira e Remedios Crespo); 2014, 7 filmes produzidos, 25 guionistas, 5 mulheres (Teresa Villaverde, Angela Schanelec, Ursula Meier, Aida Bégic e Isild Le Besco); 2015, 18 filmes, 30 guionistas, 5 mulheres (Leonor Noivo, Luisa Homem, Mariana Ricardo que participa em três projectos neste ano, Nuria Leon Bernardo e Mariana Sampaio); 2016,

19 filmes, 28 guionistas identificados, 3 mulheres (Julia Roy, Teresa Pereira e Daniela Thomas); 2017, 20 filmes produzidos, 28 guionistas, 7 mulheres (Fátima Ribeiro, Teresa Villaverde, Marta Alves, Valérie Massadian, Lucia Murat, Mariana Ricardo e Laurence Ferreira Barbosa); 2018, 24 filmes, 30 guionistas identificados, dos quais 10 são mulheres (Agustina Bessa-Luís, Rita Azevedo Gomes, Carmo Afonso, Marcela Said, Margarida Gil, Rita Benis, Leonor Pinhão, Cláudia Clemente, Patrícia Sequeira e Susana Nobre); primeiro semestre de 2019, 14 filmes produzidos, 17 guionistas identificados, 2 mulheres (Maria Clara Maciel e Fernanda Polacow).

Neste período temporal de vinte e nove anos podemos, pois, contar e listar um total de 480 guionistas dos quais 103 são mulheres (21.46%) e 377 são homens (78.54%).<sup>24</sup>



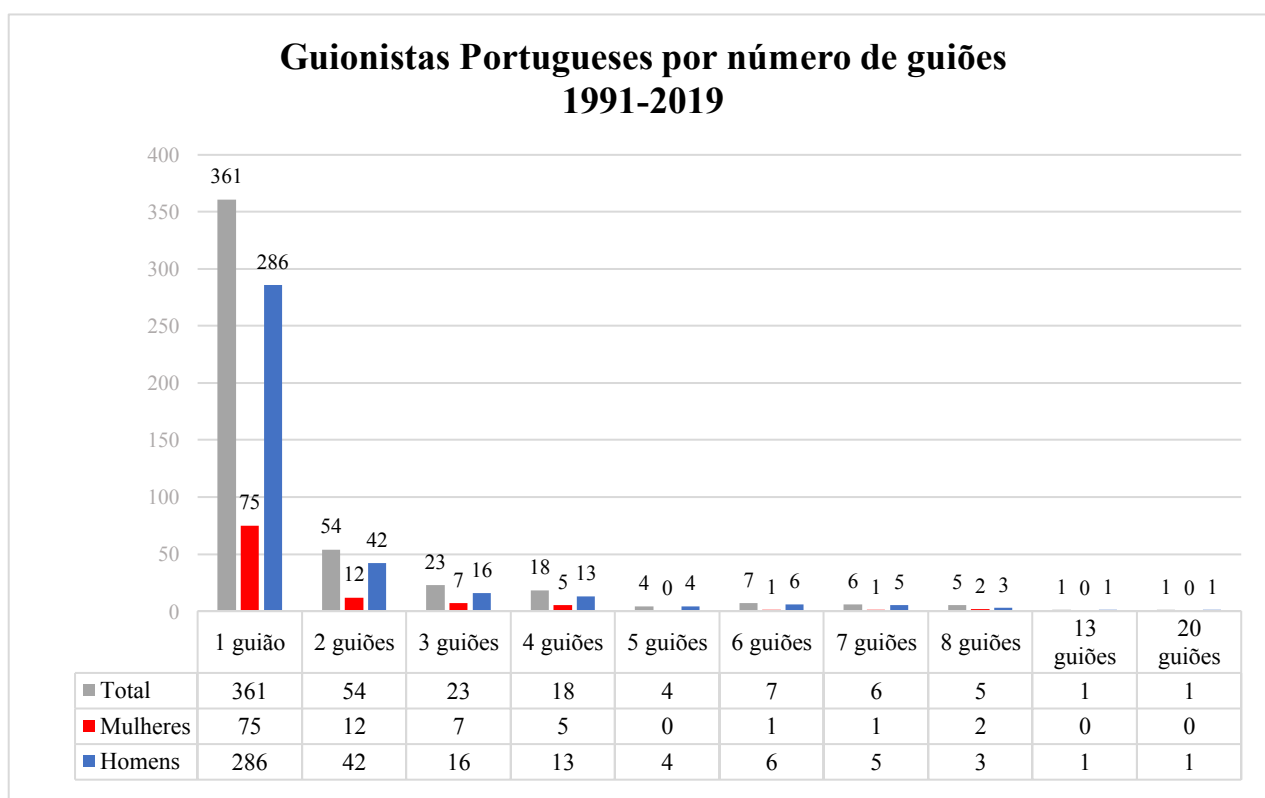
*Quadro 12: Guionistas em Portugal, 1991–2019*

Comparando com o período temporal previamente analisado (1961-1990), assistimos a um aumento no número de guionistas total (de 182 para 480). Da mesma forma, testemunhamos também um aumento na percentagem de mulheres guionistas nos dois períodos temporais distintos (de 9.34% para 21.46%). O aumento é significativo e permite-nos colocar algumas questões interessantes. Poderemos, efectivamente, começar a falar da mulher guionista no cinema português? Estará esta a ganhar terreno e a consolidar a sua presença no panorama nacional?

<sup>24</sup> Uma listagem completa e exaustiva de guionistas e realizadores portugueses e seus respectivos projectos pode ser encontrada nos anexos deste doutoramento.



Lembremos novamente o que disse Paulo Filipe Monteiro e questionemos agora se podemos chamar guionistas a todas estas pessoas. Quantos filmes terão escrito cada um destes 480 guionistas? A análise do gráfico 13 (“Guionistas Portugueses por número de guiões, 1991-2019”) ajudar-nos-á a responder a estas questões: 361 dos 480 totais (75 dos quais mulheres) escreveram apenas 1 guião; 54 (dos quais 12 mulheres) escreveram 2; 23 guionistas (dos quais 7 mulheres) escreveram 3 guiões; 18 guionistas (5 mulheres) escreveram 4 guiões; 4 guionistas (nenhuma mulher) escreveram 5 guiões; 7 guionistas (1 mulher) escreveram 6 guiões; 6 guionistas (1 mulher) escreveram 7 guiões; 5 guionistas (2 mulheres) escreveram 8 guiões; 1 guionista homem (João Botelho) escreveu 13 guiões; 1 guionista homem escreveu vinte guiões (o incontornável Manoel de Oliveira).



**Quadro 13:** *Guionistas Portugueses por número de guiões, 1991-2019*

No que diz respeito à mulher nesta análise, Jeanne Waltz e Teresa Villaverde são as guionistas que escreveram mais guiões no decurso destes vinte e nove anos (8 guiões cada); seguidas por Mariana Ricardo (7 guiões); Margarida Gil (6 guiões); Solveig Nordlund, Manuela Viegas, Maria Velho da Costa, Regina Guimarães e Catarina Ruivo (4 guiões cada); Carla Baptista, Cláudia Tomaz, Raquel Freire, Rita Azevedo Gomes, Rita Benis, Mónica Santana Baptista e Jennifer Field (3 guiões cada); Celine Pouillon,

Margarida Cardoso, Mayanna von Ledebur, Suzanne Nagie, Laurence Ferreira Barbosa, Leonor Pinhão, Inês Oliveira, Maria Isabel Barreno, Gisela da Conceição, Luísa Costa Gomes, Patricia Plattner e Agustina Bessa-Luís (2 guiões cada); sendo que as restantes escreveram apenas 1 guião.

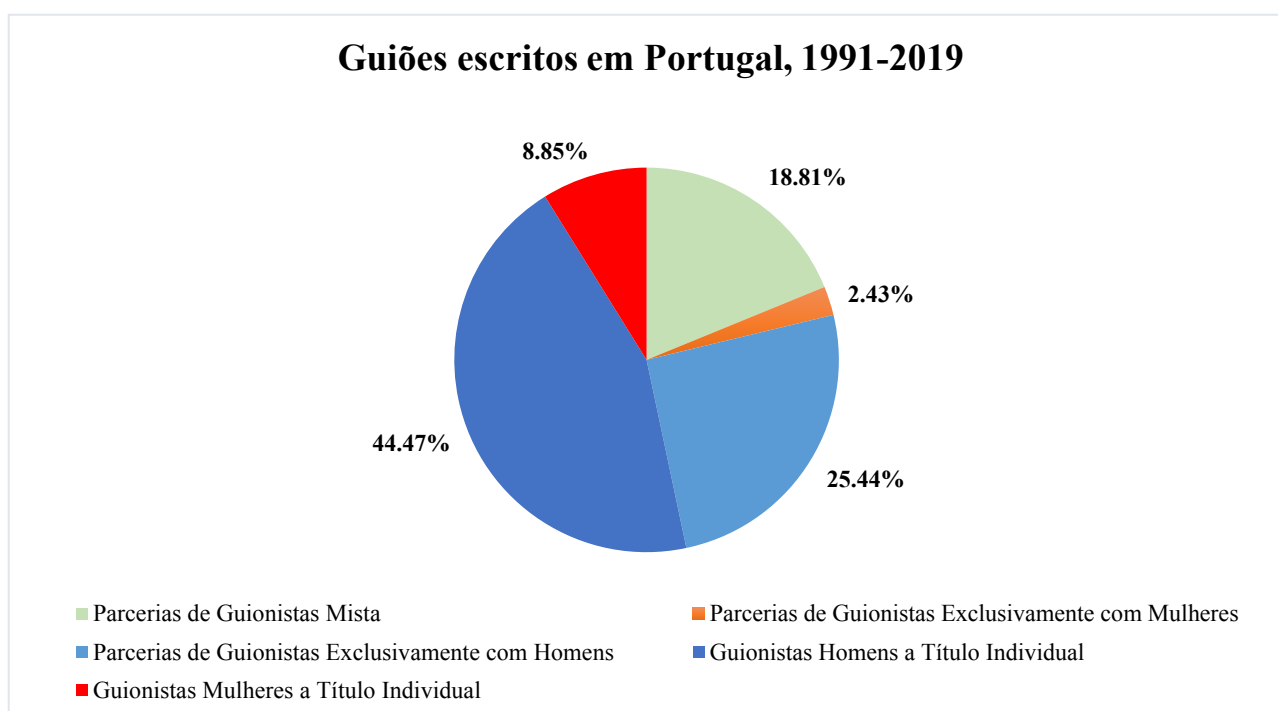
Podemos então concluir que 75.21% dos guionistas portugueses escreveram apenas 1 guião; 11.25% escreveram 2 guiões; 4.79% escreveram 3 guiões; 3.75% escreveram 4 guiões; 0.83% escreveram 5 guiões; 1.46% escreveram 6 guiões; 1.25% escreveram 7 guiões; 1.04% escreveram 8 guiões; 0.21% escreveram 13 e 20 guiões (respectivamente). Analisando estes números podemos inferir que o cinema português (e o cinema que tem sido apoiado pelo ICA) parece ainda pouco sistematizado ou profissionalizado, dado que a grande maioria dos guionistas são “ocasionais”, apenas os vemos uma vez nos dados. Por outro lado, se nos resultados de Paulo Filipe Monteiro era referido que 92% dos guionistas não escreveram para mais de 3 filmes, aqui temos 91% dos guionistas que não escreveram para mais do que 3 filmes e 86.46% que não escreveram mais do que 2 filmes.

Ainda assim, se compararmos e contrapusermos a lista de guionistas mulheres de 1961-1990 e a de 1991-2019 encontramos nomes que se repetem: Rosa Coutinho Cabral (que na soma dos dois períodos temporais passa a perfazer 2 guiões escritos); Luíza Neto Jorge (que passa de 2 guiões escritos entre 1961-1990 para 3 na soma dos dois períodos temporais); Leonor Pinhão (que passa igualmente a contar com 3 guiões escritos na soma dos dois estudos); Rita Azevedo Gomes (que passa a contar com 4 guiões escritos na soma dos dois períodos temporais); Solveig Nordlund (que passa também para 5 guiões escritos na soma dos dois períodos temporais); Margarida Gil (que passa a contar com 7 guiões escritos na soma dos dois períodos temporais); Teresa Villaverde (de 8 guiões escritos entre 1991-2019 passaria para 9<sup>25</sup>). Na conjugação dos dois períodos temporais parece, portanto, que tem havido uma tendência para a “profissionalização” da área. De qualquer forma, é justo considerarmos ainda, dos dados expostos, que há um trilha longo a percorrer no que diz respeito à profissionalização da profissão de guionista em Portugal.

<sup>25</sup> No caso de Teresa Villaverde de notar é o facto de haver um guião que é listado em duplicado nos dados referentes a 1961-1990 e nos relativos a 1991-2019, *A Idade Maior*. Isto acontece uma vez que na tese de Paulo Filipe Monteiro as datas referenciadas dizem respeito à data de término do guião, sendo que nesta tese as datas referenciadas neste capítulo se referem à data em que os filmes são entregues no ICA. O mesmo acontece com Ana Luísa Guimarães e o filme/guião *Nuvem* que é referenciado nas duas listagens com datas distintas.

Se na análise dos dados recolhidos reconhecemos um número reduzido de mulheres guionistas, quer numa vertente mais profissionalizante e sistemática, quer numa vertente mais ocasional, temos ainda de questionar, à imagem do que fizemos no período temporal anterior, quantas destas mulheres terão partilhado a escrita com outros guionistas (não assumindo portanto a totalidade da criação do guião) e quantas terão também realizado os seus filmes (perpetuando a ideia do “cinema de autor” que se manifesta em Portugal).

O quadro 14 (“Guiões escritos em Portugal, 1991-2019”) permite-nos avaliar quantos guionistas (homens e mulheres) escreveram a título individual e quantos foram co-escritores, bem como a tendência ou não para uma escrita em parceria por parte dos guionistas em Portugal.



*Quadro 14: Guiões escritos em Portugal, 1991-2019*

Entre 1991 e o primeiro semestre de 2019, de 452 filmes/guiões produzidos, 201 (44.47%) foram escritos por guionistas homens a título individual (entre 1961-1990 tínhamos 56.76%), enquanto apenas 40 (8.85%) foram escritos por guionistas mulheres a título individual (entre 1961-1990 tínhamos 2.16%). Ainda que possamos testemunhar um aumento na percentagem de mulheres a escrever a título individual, a escrita solitária (por um só guionista) em Portugal, mantém-se, à imagem do período temporal previamente analisado, marcadamente masculina. Já no que diz respeito a parcerias, há

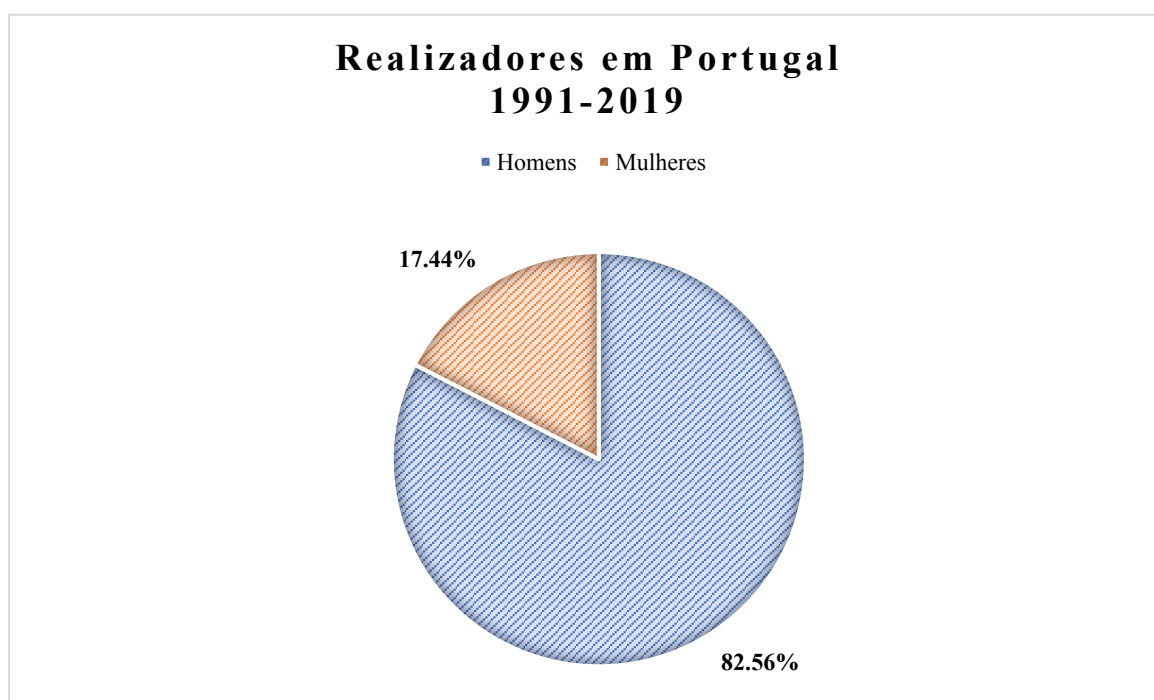
um aumento no número de parcerias mistas e no número de parcerias exclusivamente femininas em relação ao período temporal de 1961 a 1990, mas este aumento não é, porém, particularmente significativo: passamos de 11.35% de parcerias mistas entre 1961 e 1990 para 18.81% em 1991-2019 (85 projectos em 452); e de 0.54% de parcerias exclusivamente femininas entre 1961 e 1990 (apenas uma) para 2.43% em 1991-2019 (11 projectos em 452). As parcerias exclusivamente masculinas continuam, pois, a ser as mais efectivas correspondendo a 25.44% dos guiões produzidos (115 dos 452 projectos, contra os 27.57% do período temporal anterior). Adicionalmente, de 452 filmes realizados em Portugal, 241 (53.32%) contaram com guiões escritos unicamente por um guionista e 211 (46.68%) com guiões escritos em parceria. O cinema português, à semelhança do período temporal anterior, continua a ser tendencialmente escrito por guionistas individuais, a maior parte deles homens. Ainda assim, não podemos deixar de assinalar que o intervalo entre a escrita a título individual e em parcerias parece estar a diminuir, já que entre 1961 e 1990 contávamos com 39.46% dos filmes escritos em parcerias e 58.92% a título individual. Como referido, contudo, mesmo no que diz respeito a parcerias, continuam a ser os homens e parcerias exclusivamente masculinas que se destacam na escrita de cinema em Portugal.

O que estes dados nos permitem inferir é que continua a ser difícil para a mulher contemporânea entrar na área do guionismo sendo que poderá ser mais simples fazê-lo através de parceiras, particularmente mistas, já que a título individual e em parcerias exclusivamente femininas contamos com apenas 51 projectos (dos 452 enunciados previamente).

Como já foi mencionado (e como nos mostra o estudo conduzido por Paulo Filipe Monteiro), a maior parte dos guionistas portugueses entre 1961 e 1990 realizaram também os seus filmes (83% segundo Monteiro 1995, 769). Procuremos agora compreender se esse cenário se manterá nos dias de hoje. No caso dos guionistas no intervalo temporal entre 1991 e 2019, num total de 480 guionistas, temos 254 (52.92%) que foram exclusivamente guionistas (trabalhando a solo e/ou em parcerias) e 226 (47.08%) que assumiram a dupla função de guionista e realizador (trabalhando a solo e/ou em parcerias). Dos 254 que foram exclusivamente guionistas, 191 foram homens (75.2%) e 63 (24.8%) mulheres. No caso dos realizadores, contudo, estas percentagens poderão ser bem distintas e precisam também de ser analisadas. Nesse sentido, comecemos por atentar, primeiramente, o número de realizadores e realizadoras que conseguimos

encontrar de uma forma global em Portugal entre 1991 e 2019. Depois, passemos para o estudo anual desses realizadores homens e mulheres e sua vertente profissionalizante para que, finalmente, possamos então avaliar quantos dos filmes produzidos nos últimos vinte e nove anos foram escritos e realizados pela mesma pessoa, quantos serão cotados como “cinema de autor” e o que isso poderá significar para este estudo.

Referenciando agora os valores e percentagens totais de realizadores a trabalhar em Portugal entre 1991 e o primeiro semestre de 2019 (quadro 15: “Realizadores em Portugal, 1991-2019”), encontramos 258 realizadores (muito menos do que o número de guionistas, 480 no mesmo intervalo temporal, mas consideravelmente mais do que os 98 realizadores assinalados no período temporal entre 1961 e 1990). Desses 258 realizadores, 45 são mulheres (17.44%) e 213 são homens (82.56%).

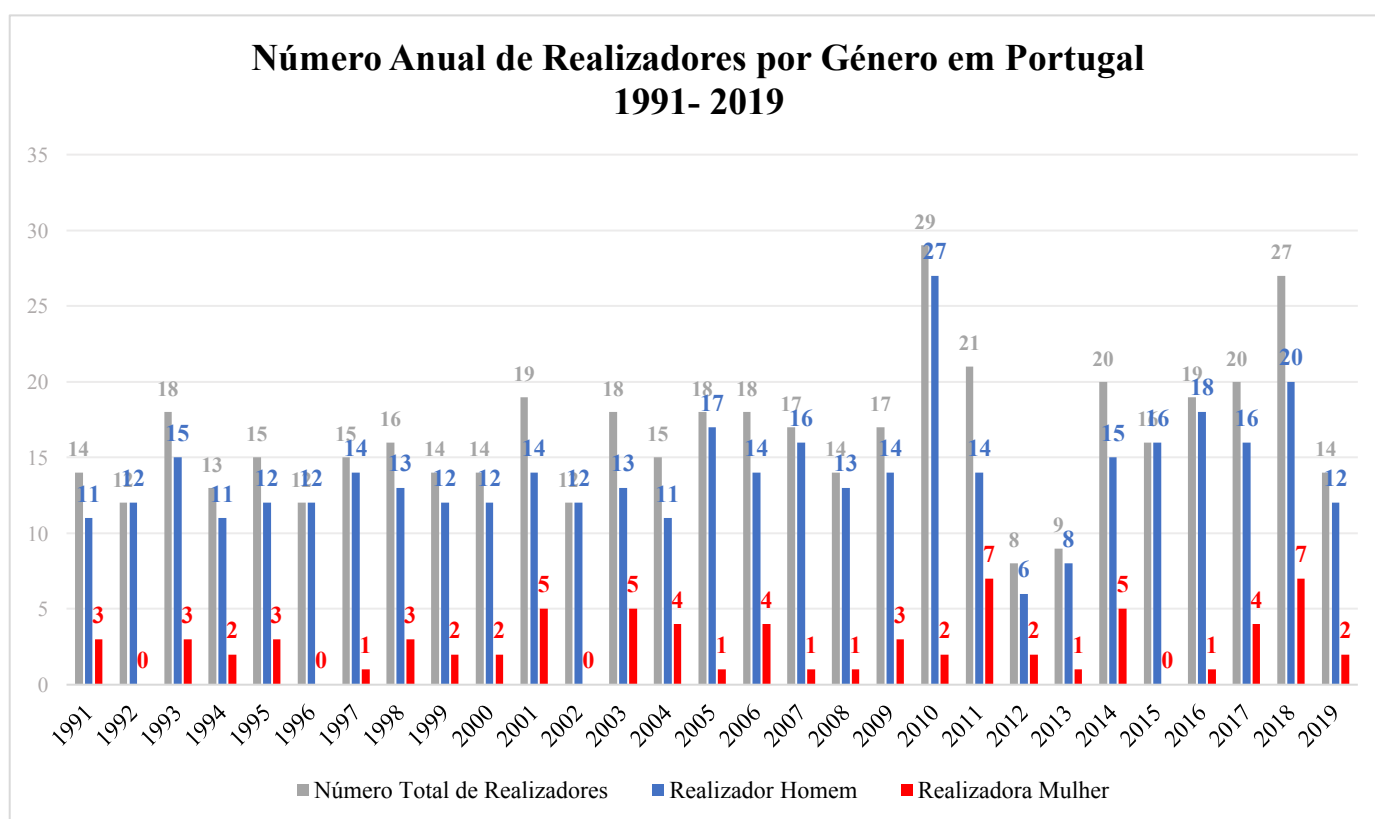


**Quadro 15:** *Realizadores em Portugal, 1991-2019*

Os números e as percentagens no que diz respeito à mulher realizadora no cinema nacional contemporâneo são baixos. Ainda assim, temos de ressaltar que houve um aumento significativo e notório na presença feminina na realização em Portugal: no intervalo de tempo de 1961 a 1990 tínhamos apenas 8.16% de mulheres a trabalhar nesta área sendo que entre 1991 e 2019 esse valor mais do que duplicou (17.44%). Os números continuam a ser parcos e pouco satisfatórios, é certo, porém não podemos ignorar este aumento percentual que parece significar uma tendência para uma maior inclusão (e mais

progressiva) da mulher na área da realização. Atentemos se num estudo anual esta tendência progressiva de inclusão feminina é corroborada.

O quadro 16 (“Número Anual de Realizadores por Género em Portugal, 1991-2019”) permite-nos desde já aferir as desigualdades existentes entre homens e mulheres na realização em Portugal de forma anual neste intervalo temporal específico.



**Quadro 16:** Número Anual de Realizadores por Género em Portugal, 1991-2019

Como podemos facilmente asseverar, a presença de mulheres na realização em Portugal tem sido flutuante e inconsistente não se verificando o aumento significativo e progressivo que os valores e percentagens globais de realizadores em Portugal pareciam sugerir. Adicionalmente, se no caso de mulheres guionistas não encontramos qualquer ano sem a presença feminina, este quadro mostra-nos quatro anos sem qualquer presença feminina na realização (1992, 1996, 2002 e 2015). De qualquer forma, de assinalar é também o facto de, comparando estes dados relativos à ausência feminina na realização com os mesmos referentes ao intervalo temporal anterior (1961-1990), nessa altura encontrarmos vinte e três anos (de trinta) sem qualquer presença feminina na realização. Não estamos, pois, a sugerir que não estejamos de facto a assistir a um aumento no número de mulheres realizadoras a trabalhar em Portugal na contemporaneidade.

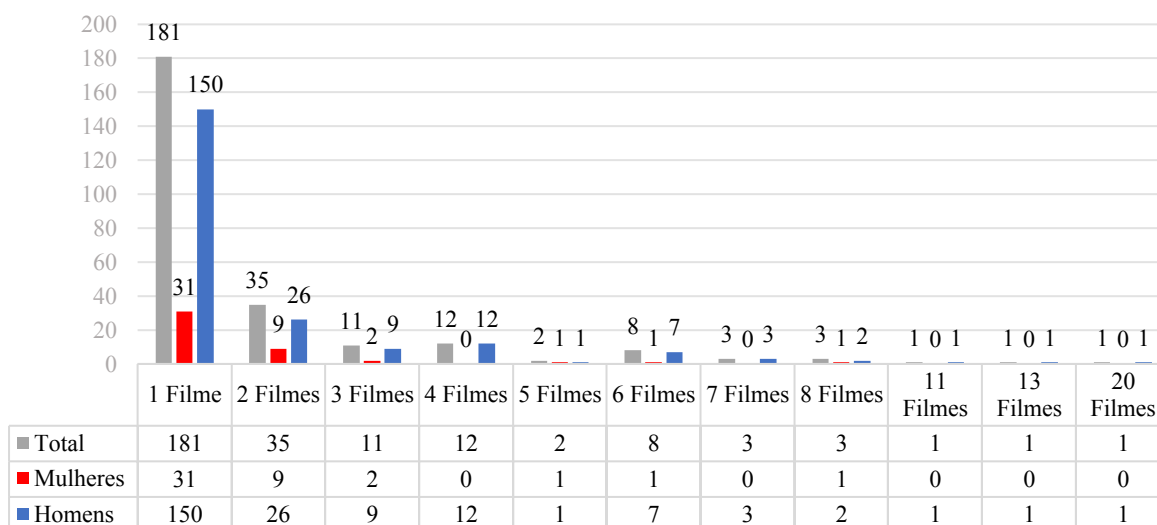
Todavia, o aumento é flutuante, não progressivo e consistente, não tão efectivo e objectivo quanto poderíamos desejar.

Em termos absolutos, por exemplo, não encontramos mais do que 7 mulheres a realizar filmes por ano (em 2011 e 2018), sendo que em termos percentuais o rácio de mulheres realizadoras não ultrapassa os 33.33% (em 2011). Se não podemos negar que, reportando ao período temporal anterior, houve um aumento no número de realizadoras a trabalhar em Portugal entre 1991 e 2019, os números permanecem demasiado flutuantes, sem uma curva de aumento ou decréscimo da presença feminina na realização que seja visível ou consistente.

Por outro lado, à imagem do que fizemos com os guionistas e procurando compreender também a vertente profissionalizante da realização em Portugal, vejamos quantos filmes realizaram cada um destes cineastas (homens e mulheres). Como podemos ver no quadro 17 (“Realizadores por número de filmes, 1991-2019”), a maior parte dos realizadores (homens e mulheres) realizaram apenas 1 filme: 181 realizadores no total (de 258, 70.16%). Destes 181 realizadores que realizaram apenas 1 filme, 31 (17.13%) eram mulheres. Quanto aos restantes: 35 realizadores realizaram 2 filmes (9 dos quais mulheres); 11 realizaram 3 filmes (2 mulheres); 12 realizaram 4 filmes (nenhuma mulher); 2 realizaram 5 filmes (1 mulher, Solveig Nordlund); 8 realizaram 6 filmes (1 dos realizadores sendo mulher, Margarida Gil); 3 realizaram 7 filmes (nenhuma mulher); 3 realizaram 8 filmes (1 mulher, Teresa Villaverde); 1 homem (Joaquim Leitão) realizou 11 filmes; 1 homem (João Botelho) realizou 13 filmes; 1 homem (Manoel de Oliveira) realizou 20.

No que diz respeito à mulher neste cenário, encontramos uma que realizou 8 filmes (Teresa Villaverde); outra que realizou 6 filmes (Margarida Gil) e ainda uma outra que realizou 5 filmes (Solveig Nordlund); 2 que realizaram 3 filmes (Rita Azevedo Gomes e Catarina Ruivo); 9 que realizaram 2 filmes (Valeria Sarmiento, Patricia Plattner, Laurence Ferreira Barbosa, Inês Oliveira, Maria de Medeiros, Manuela Viegas, Raquel Freire, Cláudia Tomaz e Margarida Cardoso); e 31 mulheres que realizaram apenas um filme. Temos então que, neste intervalo temporal em análise, apenas 1.94% (5 em termos absolutos) das mulheres realizadoras em Portugal realizaram 3 ou mais filmes, um número inegavelmente baixo.

### Realizadores por número de filmes 1991-2019



**Quadro 17:** Realizadores por número de filmes, 1991-2019

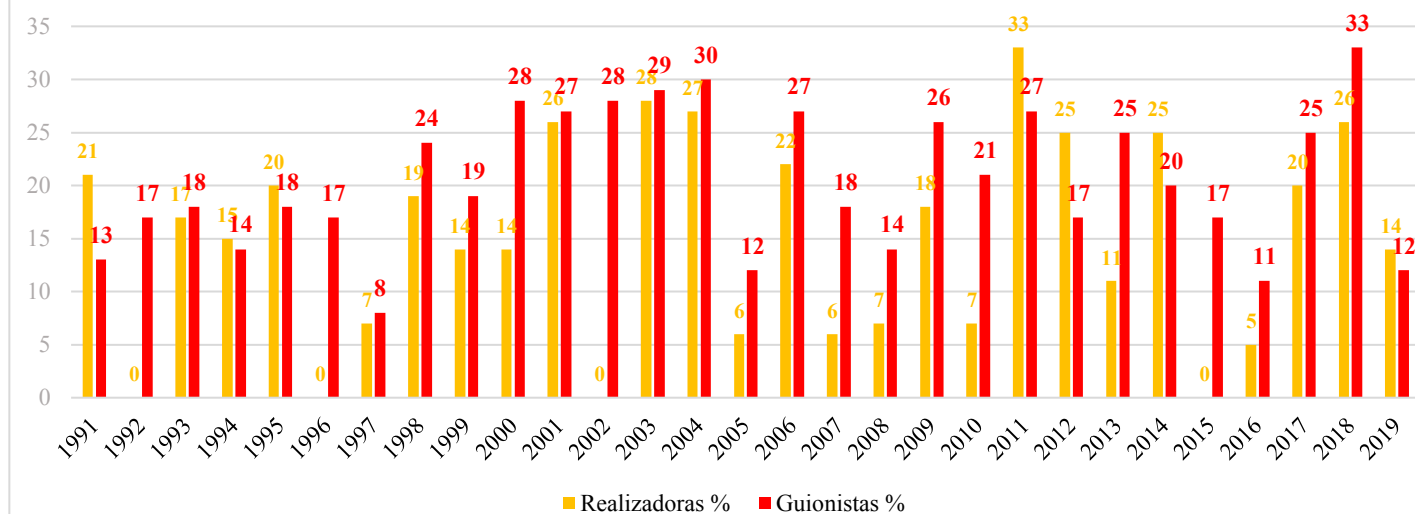
Conjugando os intervalos temporais de 1961-1990 e 1991-2019 assistimos a uma ligeira alteração nos dados no que diz respeito a 4 realizadoras: Rosa Coutinho Cabral passa de 1 para 2 filmes realizados (contabilizando *Serenidade* de 1986); Rita Azevedo Gomes passa de 3 para 4 filmes realizados (com *O Som da Terra a Tremar* de 1989); Solveig Nordlund passa a contar com 6 filmes realizados (adicionando *Dina e Django* de 1979); e Margarida Gil, com uma co-realização com João César Monteiro, passa a contar com 7 filmes realizados (incluindo o filme *Relação Fiel e Verdadeira* de 1986). Actualizando a percentagem, porém, esta mantém-se igual para o número de realizadoras que realizaram 3 ou mais filmes.

O que estes números nos permitem inferir é que, por um lado, a condição mais profissionalizante do cinema e da realização de cinema em Portugal é ainda marcadamente masculina e masculinizada (bem como pouco evidente); por outro, a mulher guionista tem uma maior presença no cinema nacional e ligeiramente mais profissionalizante (na conjugação dos dois intervalos temporais, 3.75% das mulheres guionistas escreveram 3 ou mais guiões, quase o dobro da percentagem de mulheres realizadoras encontrada com 3 ou mais filmes realizados).

Devemos, ainda assim, corroborar esta informação olhando para os dados de uma forma diferente, colocando lado a lado a percentagem anual de mulheres guionistas e realizadoras entre 1991 e o primeiro semestre de 2019.



### Percentagem de Mulheres Realizadoras / Mulheres Guionistas 1991-2019



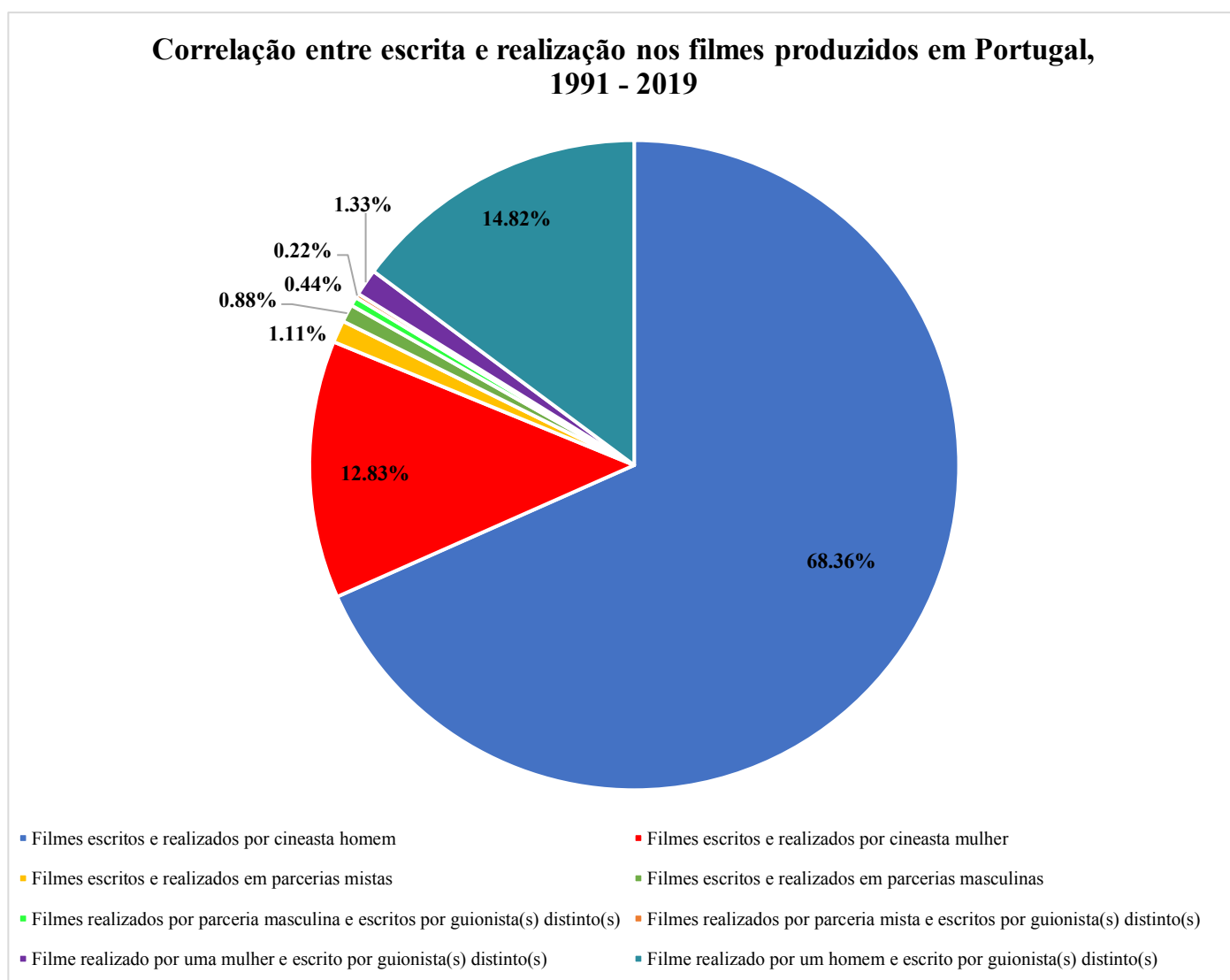
**Quadro 18:** Percentagem de Mulheres Realizadoras/Mulheres Guionistas, 1991-2019

Nos últimos vinte e nove anos (como o quadro 18, “Percentagem de Mulheres Realizadoras/Mulheres Guionistas, 1991-2019”, nos permite confirmar) encontramos sete anos (1991, 1994, 1995, 2011, 2012, 2014 e 2019) em que a percentagem de mulheres realizadoras é superior à percentagem de mulheres guionistas (ainda que o valor absoluto de mulheres realizadoras nunca ultrapasse o valor absoluto de mulheres guionistas). Nos restantes anos encontramos consistentemente uma maior percentagem de mulheres guionistas do que de mulheres realizadoras. Vendo os números agora sob este prisma, confirmamos de forma definitiva que há uma maior expressão de mulheres guionistas do que de mulheres realizadoras em Portugal no intervalo temporal entre 1991 e o primeiro semestre de 2019. Parece que estamos a começar a encontrar o espaço de estudo necessário para a mulher guionista em Portugal. Dado que esta tem, como temos vindo a comprovar, uma maior expressão em termos percentuais e numéricos do que a mulher realizadora em Portugal (mesmo que por vezes ténue), consideramos que será fundamental analisar de forma sistemática o seu papel no panorama do cinema nacional. Esta investigação ganha assim uma maior pertinência e um alicerce mais consistente.

Falta-nos, no entanto, analisar ainda quantas destas mulheres guionistas e realizadoras terão tido total controlo do seu filme, escrevendo e realizando a sua obra. Tendo em conta que há um maior número e percentagem de mulheres guionistas, podemos facilmente concluir que nem todas elas realizaram os seus filmes. Sabemos também que 46.68% dos guiões escritos e produzidos em Portugal entre 1991 e 2019

foram escritos em parceria, sendo que desses, 45.50% foram escritos por parcerias mistas ou exclusivamente femininas (e 54.50% por parcerias exclusivamente masculinas). Dado que de entre 452 filmes 211 foram escritos em parceria, teremos, naturalmente, um maior número de guionistas do que de realizadores e, conseqüentemente, um maior número de mulheres guionistas. Isso não invalida, contudo, a importância de compreender agora como se interliga a área da escrita e da realização em Portugal.

O quadro 19 (“Correlação entre escrita e realização nos filmes produzidos em Portugal, 1991-2019”) permite-nos, justamente, avaliar e analisar as tendências globais do cinema português nos últimos vinte e nove anos tendo em conta a ligação entre a escrita e a realização dos filmes.



**Quadro 19:** Correlação entre escrita e realização nos filmes produzidos em Portugal, 1991–2019

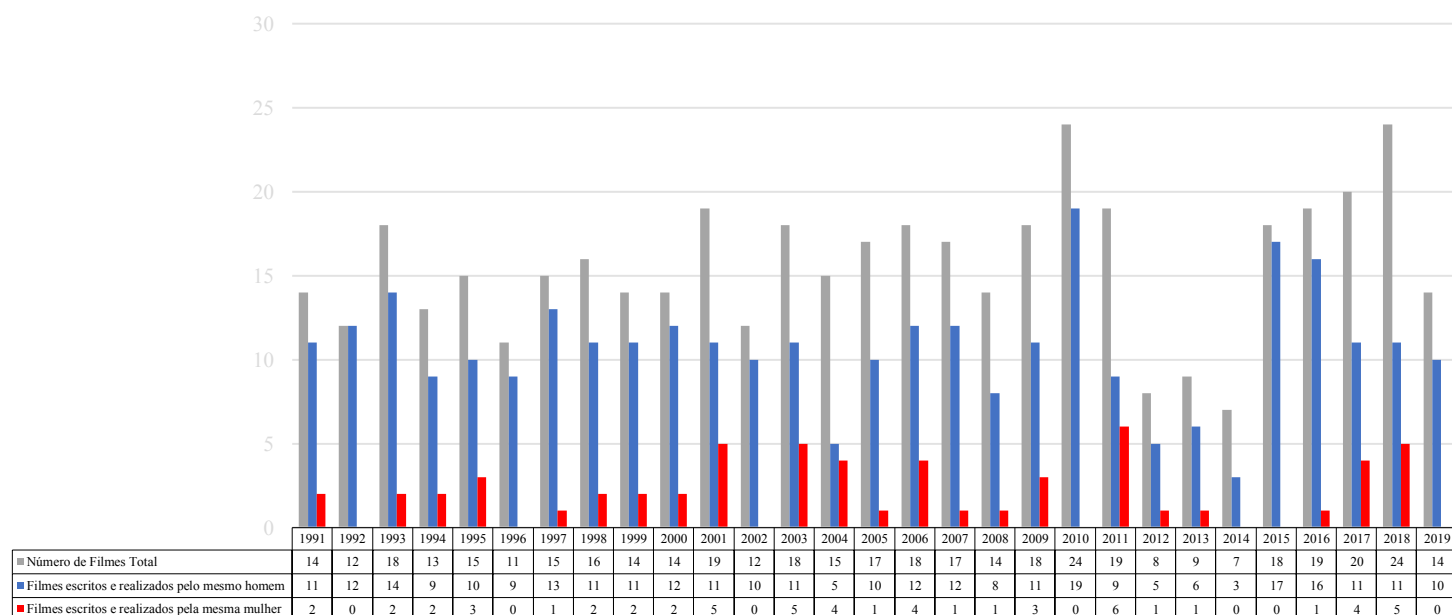
Através do quadro supramencionado podemos observar que, em 452 filmes escritos e realizados entre 1991 e 2019, 309 (68.36%) contaram com um cineasta que cumpriu a dupla função de realizador e guionista; 58 (12.83%) contaram com uma cineasta mulher que realizou e escreveu o seu filme; 5 (1.11%) foram escritos e realizados em parcerias mistas (com pelo menos uma mulher); 4 (0.88%) foram escritos e realizados em parcerias masculinas; 2 (0.44%) foram realizados por parcerias masculinas mas escritos por guionista(s) distinto(s); 1 (0.22%) foi realizado por parceria mista mas escrito por guionista(s) distinto(s); 6 (1.33%) foram realizados por uma mulher mas escritos por guionista(s) distinto(s); 67 (14.82%) foram realizados por um homem mas escritos por guionista(s) distinto(s).

De uma forma global temos, portanto, 83.19% dos filmes produzidos em Portugal escritos e realizados pelo mesmo cineasta (contando homens, mulheres e parcerias mistas e masculinas) e 16.81% que foram escritos e realizados por profissionais distintos (contando com parcerias mistas e masculinas na realização bem como homens e mulheres realizadores que não escreveram as suas obras).

Por outro lado, de um total de 258 realizadores neste intervalo temporal de vinte e nove anos, apenas 32 foram exclusivamente realizadores, 5 dos quais mulheres. Assim, 226 realizadores neste intervalo temporal acumularam a dupla função de escritores e realizadores, o que perfaz 87.60%. Podemos assim perceber que há até, remetendo novamente ao estudo de Paulo Filipe Monteiro, um aumento percentual no número de realizadores que escreveram e realizaram os seus filmes: de 83% em 1961-1990 para 87.60% em 1991-2019. Ao analisarmos os filmes ano a ano, seus guionistas e realizadores, consideramos que precisamos, contudo, de aprofundar e de melhor avaliar esta tendência do cinema português para um “cinema de autor”, ou um cinema escrito e realizado pelo mesmo cineasta.

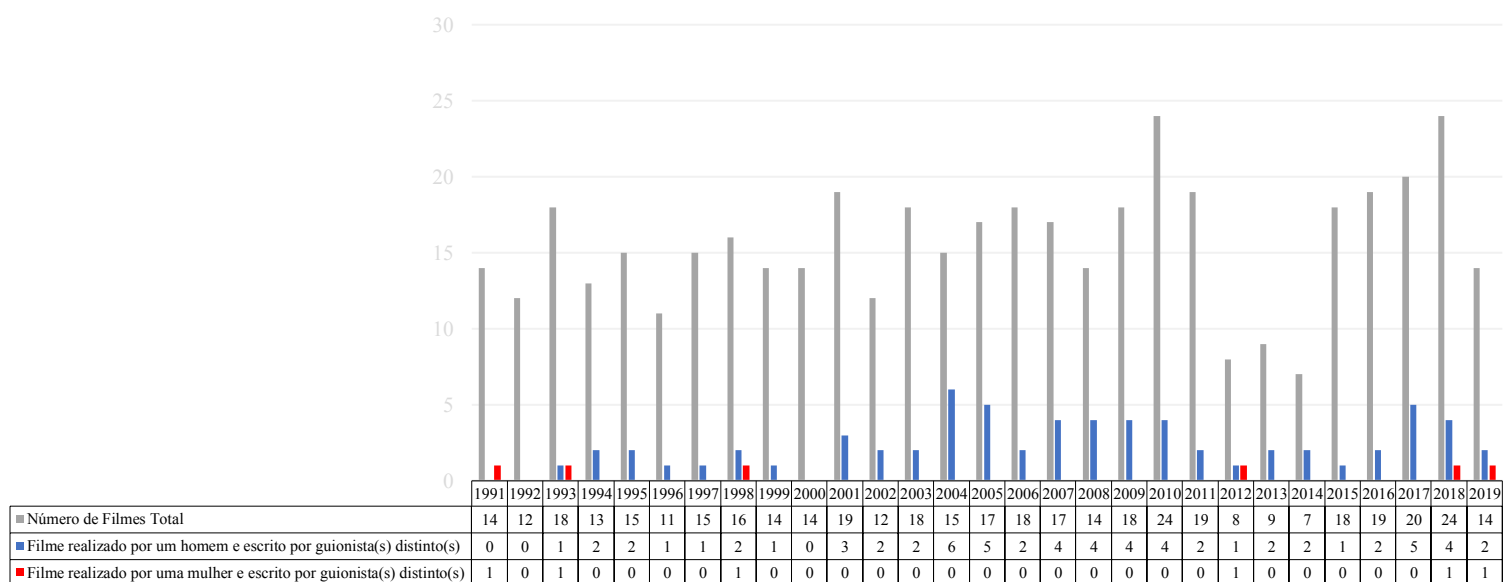
O quadro 20 (“Filmes ‘de autor’ em Portugal ano a ano, 1991-2019”) e o quadro 21 (“Filmes realizados por guionistas e realizadores distintos em Portugal ano a ano, 1991-2019”) permitem-nos justamente comparar e contrapor qual tem sido a evolução anual dos filmes em que o cineasta cumpre a dupla função de realizador e guionista (filmes de “autor”) e dos filmes escritos e realizados por realizadores e guionistas distintos.

## Filmes "de autor" em Portugal ano a ano, 1991-2019



**Quadro 20:** Filmes “de autor” em Portugal ano a ano, 1991-2019

## Filmes realizados por guionistas e realizadores distintos em Portugal ano a ano, 1991 – 2019



**Quadro 21:** Filmes realizados por guionistas e realizadores distintos em Portugal ano a ano, 1991-2019

Na comparação e conjugação dos dados dos quadros 20 e 21 percebemos que parece estar a haver uma mudança de paradigma relativa à escrita e realização do cinema em Portugal nos últimos dez anos. Se até 2004 havia uma média de pouco mais de 1 filme

por ano em que o cineasta não tomava a dupla função de realizador e guionista, a partir desse ano parece haver uma tendência crescente para filmes realizados e escritos por pessoas diferentes. De facto, em 2004, 6 dos 15 filmes produzidos não são escritos pelo realizador (40%); em 2005, 5 dos 17 filmes produzidos não foram escritos pelo realizador (29.41%); em 2006, 2 de 18 filmes produzidos não foram escritos pelo realizador (11.11%); em 2007, 4 em 17 filmes não foram escritos pelo realizador (23.53%); em 2008, 4 em 14 filmes não são escritos pelo realizador (28.57%); em 2009, 4 em 18 filmes produzidos não foram escritos pelo realizador (22.22%); em 2010, 4 em 24 filmes não são escritos pelo realizador (16.67%); em 2011, 2 de 19 filmes não foram escritos pelo realizador (10.53%); em 2012, 2 dos 8 filmes não foram escritos pelo realizador (25%); em 2013, 2 dos 9 filmes não foram escritos pelo realizador (22.22%); em 2014, 2 dos 7 filmes não foram escritos pelo realizador (28.57%); em 2015 apenas 1 de 18 filmes não foi escrito pelo realizador (5.56%); em 2016 2 dos 19 filmes não foram escritos pelo realizador (10.53%); em 2017 5 de 20 filmes não foram escritos pelo realizador (25%); em 2018 5 de 24 filmes não foram escritos pelo realizador (20.83%); no primeiro semestre de 2019, 3 de 14 filmes não foram escritos pelo realizador (21.43%).

Mais uma vez, testemunhamos um universo reduzido e números flutuantes e inconstantes, o que impossibilita conclusões definitivas. Ainda assim, os dados em análise parecem sugerir uma tendência efectiva (ainda que não progressiva) para a separação e profissionalização do realizador e do guionista nos últimos anos em Portugal. Concomitantemente, é também fundamental referir que tipo de filmes são tendencialmente escritos e realizados por realizadores e guionistas distintos.

Leonel Vieira, por exemplo, que repudia em entrevistas a divisão do cinema português em cinema comercial e cinema de autor (L. Vieira 2017), realizou 5 filmes que não escreveu (não contando com 3 em que participou como guionista ou co-guionista); Joaquim Leitão, que co-escreveu e realizou 6 obras até 2007, parece ter deixado de escrever os seus filmes nos últimos anos, tendo realizado 5 filmes desde 2005 que não escreveu; também António Pedro Vasconcelos tem, desde 2007 (até quando co-escreveu e realizou 4 filmes), deixado de colaborar como guionista nas obras que realiza, tendo realizado (e não escrito) 4 filmes desde então; Luís Galvão Teles, de 6 filmes realizados, apenas escreveu ou co-escreveu 3, tendo-se limitado a realizar as restantes 3 obras; Fernando Lopes, de 6 filmes realizados, colaborou como guionista em 4 deles, tendo apenas realizado os restantes 2; Francisco Manso apenas colaborou na escrita de 1 filme

que realizou, tendo realizado 5 (um deles em parceria) em que se limitou ao papel de realizador; Fernando Vendrell realizou 3 filmes que não escreveu (não contando com 1 filme em que participou como co-guionista); Carlos Coelho da Silva realizou 2 filmes que não escreveu. Estes são apenas 8 dos 49 realizadores e realizadoras que encontramos na listagem de profissionais que não escreveram todos os filmes que realizaram. Contudo, tendo em conta que são realizadores mais consistentes e não ocasionais (com apenas 1 filme) permitem-nos, acima de tudo, compreender que, embora não possamos dizer que o cinema escrito e realizado por pessoas distintas seja unicamente cinema considerado mais comercial e de entretenimento, a verdade é que é no cinema dito “comercial” que encontramos, tendencialmente, uma maior divisão entre o papel do guionista e o papel do realizador. Isso não significa, porém, que não haja filmes comerciais (como os de José Fonseca e Costa, por exemplo) que não sejam também escritos e realizados pelo mesmo cineasta. Todavia, consideramos que isso não os torna cinema “de autor” já que esta denominação diz respeito não só a filmes cujo controlo autoral é tomado pelo realizador (atendido como a força motriz e criativa da obra), mas também a filmes que são mais intimistas, que revelam de alguma forma um ponto de vista autoral e que, por norma, se sagram no circuito de festivais mais do que em salas de cinema comerciais. Não podemos então dizer que todo o cinema escrito e realizado pela mesma pessoa seja “de autor”, mas podemos afirmar que há, nos últimos anos, (desde cerca de meados dos anos 2000) uma maior propensão para o cinema escrito e realizado por pessoas distintas ser “comercial”. É certo que o cinema escrito e realizado pela mesma pessoa continua a ser a norma em Portugal, é, no entanto, fundamental apontar estas *nuances* no paradigma que podem propor alterações no futuro do cinema português e até um atenuar de fronteiras entre o cinema “comercial” e o cinema “de autor”.

Já no que diz respeito à mulher na análise destes dados, conseguimos, através do quadro 21, compreender que apenas 6 mulheres distintas a título individual (Maria de Medeiros em 1991, Susanne Bier em 1993, Solveig Nordlund em 1998, Valeria Sarmiento em 2012, Rita Nunes em 2018 e Maria Clara Escobar em 2019) realizaram filmes que não escreveram. De assinalar é também o facto de entre estas 6 mulheres apenas 2 serem portuguesas (ainda que Solveig Nordlund se tenha naturalizado portuguesa). Tudo parece indicar que será mais difícil para a mulher não ter o controlo total sobre o seu filme. Por outro lado, dado que parece haver uma correlação entre

“filmes comerciais” e cinema escrito e realizado por cineastas distintos, talvez possamos extrapolar que as mulheres possam ainda estar menos dentro desse circuito comercial.

Se nos focarmos novamente na mulher guionista, na leitura dos dados de uma forma global, das 103 mulheres guionistas listadas no intervalo temporal entre 1991 e o primeiro semestre de 2019, 63 foram exclusivamente guionistas, nunca tendo realizado. 40 mulheres guionistas (individuais e/ou em parceria) realizaram todos ou alguns dos guiões que escreveram. A tendência que temos vindo a reconhecer é até a de a mulher começar a trabalhar no cinema português em equipas de guionistas, transitando depois para a realização: é o caso de Cláudia Tomaz, Raquel Freire, Manuela Viegas, Mónica Santana Baptista, Jeanne Waltz, sendo que todas, no âmbito deste estudo, começaram como guionistas (co-guionistas) e transitaram depois para a realização e escrita dos seus filmes. Também Teresa Villaverde, segundo o estudo de Paulo Filipe Monteiro (1995), começou na escrita de guiões e depois transitou para a realização e escrita. Apenas Jennifer Field, Carla Baptista e Rita Benis (todas com 3 filmes escritos), Maria Velho da Costa e Regina Guimarães (ambas com 4 filmes escritos) e Mariana Ricardo (com 7 filmes escritos, contando com os três volumes do filme *As Mil e Uma Noites*) escreveram 3 ou mais filmes e nunca realizaram.

Nenhuma das guionistas listadas como tendo escrito 6 ou 8 filmes se limitou a escrever o guião (em algum momento estas guionistas realizaram também um ou mais dos seus projectos) e mais de metade das mulheres guionistas que escreveram 3 e 4 filmes (4 e 3 mulheres, respectivamente) realizaram também pelo menos um dos guiões que escreveram. Assim, se numa primeira análise global parece haver uma tendência para a separação profissional entre guionista e realizador nos últimos anos, quando olhamos para os números no feminino, a verdade é que, num estudo mais focado em mulheres guionistas “consistentes” e não “ocasionais”, temos ainda a maior parte das mulheres guionistas a realizar os seus filmes.

Mediante estes dados expostos algumas questões ficam ainda por responder quanto à mulher no cinema em Portugal, tais como: porque optará a mulher por escrever e realizar os seus guiões havendo apenas 6 mulheres individuais que realizaram pelo menos um dos seus filmes sem o terem escrito, e 5 mulheres (em realizações individuais ou co-realizações) que apenas foram realizadoras nunca tendo escrito qualquer guião; porque haverá tão poucas mulheres meramente a realizar; poderemos ainda fazer uma separação entre cinema de autor e cinema comercial em Portugal e como é que a mulher

se encaixa dentro desses “tipos” ou “modelos” de cinema. Responder a estas questões é fundamental, como o é compreender e consolidar o espaço de estudo que encontramos para a mulher no guionismo: quer “uma escada” usada para chegar à realização; quer uma área que, aparentemente, está em crescente profissionalização.

### **3.2.4. Mulheres guionistas portuguesas: um estudo em construção**

Como já referido, as conclusões a tirar de todos os dados apresentados não são simples e carecem de uma interpretação mais fundamentada. Tendo em conta o número reduzido de filmes que são feitos anualmente em Portugal, bem como a flutuação e inconsistência que encontramos no que diz respeito à presença feminina no cinema nacional, a leitura dos valores e dos resultados em análise torna-se difícil de interpretar. Há, no entanto, alguns factores que podemos e devemos referir. Primeiramente, quanto ao guionismo de uma forma global, o que este estudo (e a combinação deste estudo com o do Professor Paulo Filipe Monteiro (1995)) nos permitiu compreender é que, aparentemente, o processo de escrita de um guião cinematográfico em Portugal é muito colaborativo. Grande parte dos guiões escritos e produzidos em Portugal são colaborações. Num universo de 637 filmes produzidos de 1961 ao primeiro semestre de 2019, 284 (44.58%) foram escritos em colaborações (mistas, masculinas e femininas). Por outro lado, a maior parte dos filmes analisados foram realizados apenas por um realizador e não em colaborações. No mesmo universo de 637 filmes produzidos no intervalo temporal entre 1961 e o primeiro semestre de 2019, 18 (2.83%) foram realizados em colaborações (mistas e masculinas). Assim, a clara existência de mais guionistas e de mais colaborações no guionismo poderá permitir uma maior abertura e uma maior entrada na área. Adicionalmente, ainda que a maior parte dos filmes em Portugal continue a ser escrito e realizado pela mesma pessoa (ou escrito por várias pessoas, entre as quais o realizador), começamos a antever um espaço para o guionista tendo em conta o elevado número de colaborações e o aumento no número de filmes em que o realizador não participa como guionista. Se, ao que tudo indica, o estudo do guionista e da mulher guionista portuguesa se torna assim mais pertinente, temos, contudo, de referir que parte das pessoas listadas como guionistas entretanto transitaram também para a realização. A escrita colaborativa de guiões pode, portanto, ser um passo na entrada para a realização.

Focando-nos agora na área das mulheres guionistas (e pese embora a já referida dificuldade de interpretação de dados variáveis e universos de estudo reduzidos) podemos



assinalar que do estudo referente aos anos de 1961 a 1990 para o estudo relativo aos anos de 1991 ao primeiro semestre de 2019 assistimos a um grande aumento no número de mulheres guionistas, o que nos poderá indicar a existência de uma maior abertura a mulheres na área na actualidade. Por outro lado, dos dados que recolhemos (de 1961 a 2019), 7 das 48 realizadoras listadas (14.58%) começaram como guionistas tendo depois passado para a realização. Adicionalmente, apenas 5 realizadoras (em co-realizações ou realizações) não escreveram qualquer dos seus filmes. Terão as mulheres uma maior tendência para controlar todo o processo criativo do filme, ou será essa a única hipótese de se conseguirem fazer ver num mundo marcadamente masculino e masculinizado? Porque, conquanto os dados sejam de difícil leitura, podemos facilmente analisar e destacar que o mundo cinematográfico português é dominado pelo homem, o que nos leva a algumas questões. Nos Estados Unidos, especula-se que o facto do cinema se ter tornado num negócio por volta de 1920/1930, conjuntamente com o advento do som e com a Quinta-Feira Negra, terá levado a um decréscimo na presença feminina na área do guionismo assumindo o homem o controlo quase total sobre o “negócio do cinema” (Bielby e Bielby 1996, Francke 1994, McCreddie 1994, entre outros). Já em Portugal, o cinema é uma expressão artística que dificilmente funciona como um negócio e que aproveita apoios públicos para existir. Dado que o cinema sem apoios públicos em Portugal é quase inexistente, poder chamar-lhe ou apelidá-lo de “negócio” é questionável. Considerando esta realidade do cinema nacional, verificamos, ainda assim, que as mulheres têm sido preteridas e têm tido dificuldade em ganhar expressão no meio. Podemos, pois, extrapolar que não será apenas pelo facto de o cinema ser “uma indústria” (caso que não se verifica em Portugal) que o número de mulheres é reduzido. O cinema de expressão artística e cultural é também dominado por homens, o que faz com que motivos claros para a existência de um reduzido número de mulheres na área sejam difíceis de assinalar e de consolidar.

Tal como o fizemos em relação aos Estados Unidos, atentemos às taxas nacionais de emprego relativas a homens e mulheres para compreender se poderemos chamar ao reduzido número de mulheres no cinema uma questão cultural. Em Portugal, em 2018 (o último ano completo que consideramos na nossa análise), e segundo os dados mais actualizados do INE recolhidos e trabalhados pela PORDATA (2019) relativos à força total de trabalhadores em Portugal (indivíduos com quinze ou mais anos), 51% dos trabalhadores a nível nacional são do sexo masculino e 49% do sexo feminino (cf. *Exame*

2019). Os dados de emprego nacionais e internacionais mostram que as mulheres têm vindo a ganhar expressão no mercado laboral e na área económica e profissional, conseguindo uma percentagem bastante equiparável à do homem. O cinema parece ser uma excepção em que tal não acontece. Se de facto não é na economia que identificamos o porquê do reduzido número de mulheres no cinema (quer em Portugal, quer nos Estados Unidos), temos de indagar se será numa análise da expressão numérica e percentual da mulher em outras áreas culturais e artísticas que conseguiremos encontrar respostas para esta questão.

“For centuries, women were systematically excluded from the records of art history.” diz-nos Gajewski (2015). Já segundo Micol Hebron, um artista, performer, curador e professor com base em Los Angeles que fundou o Gallery Tally em 2013, “We have a bias in not respecting and not being interested in a feminine way of seeing the world” (*apud* Boroff 2014). Também Nochlin (2015) refere que “in the field of art history, the white Western male viewpoint [is] unconsciously accepted as *the* viewpoint of the art historian” (Nochlin 2015). Maura Reilly, curadora e autora com base em Nova Iorque diz ainda:

The more closely one examines art-world statistics, the more glaringly obvious it becomes that, despite decades of postcolonial, feminist, anti-racist, and queer activism and theorizing, the majority continues to be defined as white, Euro-American, heterosexual, privileged, and, above all, male. Sexism is still so insidiously woven into the institutional fabric, language, and logic of the mainstream art world that it often goes undetected. (Reilly 2015, 40)

Analisando as estatísticas apresentadas por Maura Reilly num artigo publicado numa edição especial relativa a mulheres no mundo da arte na revista *ARTnews*, é revelado que há ainda uma grande disparidade entre o número de exposições a solo de artistas femininos e masculinos em museus e galerias de arte de renome entre 2007 e 2014 (nos Estados Unidos o MoMa, o Guggenheim Museum, o Whitney Museum, o Museum of Contemporary Art de Los Angeles e o Los Angeles County Museum of Art; na Europa, o Centre Pompidou (França), o Jeu de Paume (França), o Berlinische Galerie (Alemanha), o Hamburger Bahnhof (Alemanha), o Reina Sofia (Espanha); especificamente no Reino Unido, o Tate Modern, o Whitechapel Gallery, o Hayward Gallery, o Serpentine Gallery; etc.). Efectivamente, as estatísticas mostram que no decurso de oito anos grande parte

destas galerias e museus tão prestigiados não ultrapassam os 30% de representação feminina nas exposições de artistas a solo que apresentam (cf. Reilly 2015, 40-42).

Por outro lado, atentando um artigo intitulado “Diversity of artists in major U.S. museums” (Topaz, et al. 2019) que estudou os catálogos de dezoito museus americanos e seus artistas entre 2017 e 2018, conseguimos verificar que “The four largest groups represented across all 18 museums in terms of gender and ethnicity are white men (75.7%), white women (10.8%), Asian men (7.5%), and Hispanic/Latin men (2.6%)” (Topaz, et al. 2019). Adicionalmente, “With respect to gender, our overall pool of individual, identifiable artists across all museums consists of 12.6% women.” (*Ibid*). Já no relatório anual da Freelands Foundation (fundação de apoio às artes sediada em Londres), e usando como amostragem quarenta galerias de arte não-comerciais em Londres e suas exposições no decurso do ano de 2017, é estipulado que, embora “According to the Universities and Colleges Admission Services (UCAS), 63% of undergraduates studying creative arts and design in 2017 were female.” (Steedman 2018, 13), “Female artists are still under-represented in the art world in 2017” (11). Efectivamente, nas principais galerias, museus e instituições de arte não-comerciais em Londres, apenas 22% de exposições individuais eram de artistas mulheres (cf. Steedman 2018, 17).

Segundo Maura Reilly, “we need to keep crunching the numbers. [...] This is what we need to do in the art world: right the balance.” (Reilly 2015, 46). Conhecer estes números (e outras estatísticas relevantes quanto ao mundo da arte no que diz respeito ao género) é, de facto, fundamental e permite-nos, desde já, assinalar que não é, portanto, só no cinema que a mulher é sub-representada. Precisaríamos, naturalmente, de aprofundar a questão da presença feminina no mundo da arte (em diversas artes e áreas culturais) para conseguirmos, efectivamente, declarar que a presença da mulher e sua visão do mundo nesta área tem sido preterida em relação a uma visão masculina. Temos, contudo, um indício: no cinema, na literatura, na arte presente em museus e galerias (artes visuais, fotografia, pintura, escultura, etc.), a representação feminina tem sido muito reduzida o que indica uma dominância da visão masculina na cultura e na arte, bem como sugere um preconceito relativamente à perspectiva feminina do mundo e sua exploração e exposição cultural e artística.

Atentar aos números, porém, é só um começo. Tal como já referimos antes, há diversos estudos que se limitam a apresentar as estatísticas que sugerem respostas, não

consolidando depois as mesmas com outros dados. No caso de Portugal e da presença feminina no cinema nacional e especificamente no guionismo, o universo reduzido de filmes e os números inconstantes encontrados carecem de uma análise mais aprofundada que vá para além da estatística para que nos seja possível esclarecermos diversas questões. Primeiramente, tomando como ponto de partida os dados portugueses e os americanos apresentados, temos de tentar compreender qual a importância efectiva de um reduzido número de mulheres guionistas tendo em conta as histórias que são contadas, a cultura que as histórias ajudam a criar e consolidar, as personagens femininas que são construídas e estereótipos associados, etc. Temos de questionar se um reduzido número de mulheres na área do guionismo levará a uma construção social masculinizada que, por consequência, resultará num reduzido número de mulheres guionistas. Se anteriormente, de forma breve, analisámos a construção das histórias dos guiões, temos agora de analisar com maior detalhe a construção da mulher na tela, a mulher “personagem” e não agente activo de escrita.

### **3.3. O guião no feminino: mulher objecto | mulher sujeito**

Pese embora não seja objectivo e propósito desta tese estudar o papel e a presença da mulher na tela de forma exaustiva e pormenorizada, não referir as implicações efectivas que poderão advir do reduzido número de mulheres guionistas para a representação da mulher nas narrativas seria deixar um enorme vazio no estudo específico e aprofundado das nossas mulheres guionistas. Se, por um lado, a forma como a mulher objecto é representada na tela poderá depender de quem a escreve (mulher ou homem sujeito); por outro, como temos vindo a estipular, a mulher objecto na tela poderá ser não só uma representação de “tipos” de mulheres, mas também influenciar a cultura e a sociedade e, concomitantemente, as mulheres guionistas que escrevem papéis femininos.

É fundamental, portanto, avaliar a mulher objecto representado e questionar se a mulher guionista (mulher sujeito representante) terá de alguma forma aproveitado a sua posição no cinema para revolucionar o papel da mulher na tela.

#### **3.3.1. Mulher objecto na tela**

Claire Johnston (1973) e Laura Mulvey (1975) foram das primeiras pensadoras, teóricas e críticas feministas a apresentar uma análise e uma crítica sustentada relativa à

presença da mulher na tela e estereótipos e preconceitos a ela associados. Claire Johnston, tomando como base o cinema clássico hollywoodiano e a semiótica, tenta provar como a cultura sexista e burguesa onde os filmes são produzidos limita a representação da figura feminina através de iconografias e estereótipos fixos que não têm sido actualizados: no fundo através de *primitive stereotyping* que imprime na tela figuras como *vamp*, *straight girl*, *femme fatale*, arquétipos femininos binários e limitativos (cf. Johnston 1973, 24). Segundo a autora,

Iconography as a specific kind of sign or cluster of signs based on certain conventions within the Hollywood genres has been partially responsible for the stereotyping of women within the commercial cinema in general, but the fact that there is a far greater differentiation of men's roles than of women's roles in the history of the cinema relates to sexism ideology itself, and the basic option which places man inside history, and women as ahistorical and eternal. (Johnston 1973, 24)

Aproveitando o conceito de mito de Roland Barthes, Johnston defende que os mitos (ou ideologias) no cinema são apresentados ou representados em ícones (figuras esvaziadas do seu significado histórico e denotativo e cujo significado lhes é atribuído e “naturalizado” através de ideologias/mitos culturalmente aceites – significado conotativo) que tornaram a mulher real invisível e esvaziada do seu sentido de “mulher” para a transformarem num mero ícone/figura universalizado e resultado de fantasias fetichistas masculinas. Escreve Johnston:

Within a sexist ideology and a male-dominated cinema, woman is presented as what she represents for man. [...] [W]oman represents not herself, but by a process of displacement, the male phallus. It is probably true to say that despite the enormous emphasis placed on woman as spectacle in the cinema, woman as woman is largely absent. [...] If we view the image of woman as sign within the sexist ideology, we see that the portrayal of woman is merely one item subject to the law of verisimilitude [...]. The law of verisimilitude (that which determines the impression of realism) in the cinema is precisely responsible for the representation of the image of woman as woman and the celebration of her non-existence. [...] The image of the woman becomes merely the trace of exclusion and representation of Woman. All fetishisms, as Freud as observed, is a phallic replacement, a projection of male narcissistic fantasy. The start system as a whole depended on the fetishisation of woman. (25-26)

O uso destes ícones/figuras femininas poderia, porém, segundo Johnston, funcionar a favor de um cinema feminino, de um contra-cinema feito por mulheres e de

subversão do cinema fetichista e masculino. Sendo os ícones construídos por significados conotativos (e não denotativos), seria possível para o cinema feminino reapropriar-se dos mitos representados pelos ícones, alterar o seu significado conotativo dentro e através de uma nova narrativa, actualizando, desta feita, os ícones/figuras femininas. “New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film.” (29). Simultaneamente, esses novos significados atribuídos aos ícones femininos permitiriam criar uma força disruptiva dentro da narrativa cinematográfica e a consequente reapropriação do cinema por parte da mulher resultando na construção de um cinema feminino. Para Johnston, contudo, é no cinema comercial e de entretenimento (não no cinema de autor ou de arte) que esta subversão do cinema e dos mitos masculinos poderia ser conseguida. “In order to counter our objectification in the cinema, our collective fantasies must be released: women’s cinema must embody the working through of desire: such an objective demands the use of the entertainment film.” (31). É importante, porém, assinalar que, pese embora seja no cinema de entretenimento e comercial que Johnston vê a possibilidade de iniciar a subversão das tendências do cinema masculino e fetichista, esta considere que tenha sido justamente a teoria de autor a permitir o questionamento e o reavaliar do cinema de Hollywood, a sua autoria, o estudo da estrutura inconsciente do filme (e com ele, significados dessa estrutura e das personagens nela presentes) e a separação ou ligações entre o cinema de arte e o cinema de entretenimento (cf. Johnston 1973, 26-27).

Laura Mulvey, por seu turno, usando uma base teórica maioritariamente psicanalítica, tenta reavaliar a cultura visual em que as mulheres foram socializadas e educadas. Mulvey questiona como a sua cultura visual (e tudo o que esta implica em termos de comunicações de massas) vê, representa, mostra e ensina a mulher. Segundo Mulvey, “The paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world. An idea of woman stands as lynch pin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies.” (Mulvey 1975, 6). Portanto o falocentrismo depende da imagem de mulheres castradas e isso vai-se rever na forma como os filmes representam as mulheres na tela, na imagem que temos das mulheres. Para Mulvey, o cinema apresenta como neutro e natural um discurso, um olhar e uma narrativa socialmente construídos em que, na verdade, se escondem três pontos de vista e olhares diferentes associados ao filme: o da câmara, o do espectador e o da

personagem masculina principal com a qual o espectador partilha o ponto de vista (cf. Mulvey 1975, 17). O cinema clássico hollywoodiano (produzido no seio de uma sociedade patriarcal) assume e define o seu olhar como masculino heterossexual, sendo a mulher o objecto do olhar, o objecto do desejo, não quem olha. Assim,

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (11)

Ao longo do seu artigo seminal, Mulvey vai mostrando como o cinema de Hollywood e as suas narrativas usam as mulheres e a imagem da mulher objecto de desejo de forma a criar uma experiência visual aprazível para o homem. O cinema oferece ao espectador uma miríade de possíveis prazeres: a escopofilia (termo usado por Freud e aproveitado por Mulvey que identifica a pulsão derivada do prazer de olhar o outro como objecto erótico), o voyeurismo (prazer sexual derivado do acto de observar indivíduos nus e/ou no momento do acto sexual), narcisismo (termo usado por Lacan e aproveitado por Mulvey relativo ao fascínio por si mesmo e pela semelhança e reconhecimento de si mesmo em outro – associado à fase espelho). “The cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect.” (9). Dado que o cinema hollywoodiano seria munido de uma visão masculina heterossexual, a mulher como sujeito que olha seria deixada de fora da experiência cinematográfica, tornada em mero objecto passivo e erótico para ser olhado na sala escura de cinema, enquanto o espectador prazerosamente e de forma narcísica se identificaria com o protagonista homem que comanda a narrativa, cria a acção e conduz o olhar. Escreve Mulvey:

It is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying it and exposing it. [...] Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into, the spectacle itself. Playing on the tension between film as controlling the dimension of time (editing, narrative) and film as controlling the dimension of space (changes in distance, editing), cinematic codes create a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire. It is these cinematic codes and their relationship to formative external structures that must be broken down before mainstream film and the pleasure it provides can be challenged. (17)

Se Johnston considerava que o contra-cinema feminino poderia ser construído a partir da apropriação do significado de mitos/icones; Laura Mulvey, que define a mulher como objecto de prazer do homem que olha para ela sem que esta possa olhar de volta, propõe que só um cinema que nega e desconstrói a forma clássica hollywoodiana poderia libertar a figura feminina. O cinema no feminino só seria possível através da criação de um cinema *avant-garde* de desconstrução que poderia então “free the look of the camera into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics, passionate detachment” (18). O cinema feminino e feminista, segundo Mulvey, teria de surgir de uma prática de desconstrução que destruiria o prazer do olhar masculino do cinema e os seus modelos e mecanismos de voyeurismo activo/passivo. “Women, whose image has continually been stolen and used for this end, cannot view the decline of the traditional film form with anything much more than sentimental regret.” (18), termina Mulvey.

Tanto Claire Johnston, como Laura Mulvey, entre outras feministas que não teremos a possibilidade de analisar e estudar mas que também avaliaram a presença da figura feminina no cinema e a possibilidade de um cinema feminino e feminista (Gertrude Koch 1982; E. Ann Kaplan 1983; Mary Ann Doane 1982, 1987 e 1991; Teresa de Lauretis 1987; Judith Mayne 1990; entre outras), ajudaram a levantar e a abrir questões fundamentais relativamente à imagem (castrada e castradora) da mulher na tela. Porém, tal como o refere Noël Carroll num artigo intitulado “The Image of Women in Film: A Defense of Paradigm” (1990) em que analisa e critica as teorias de Laura Mulvey, por vezes as feministas que estudaram a imagem da mulher no cinema limitaram-se ou constringiram-se a estudar conceitos psicanalíticos de prazer e tensão.

Clearly, the study of the image of women in film could proceed without commitment to psychoanalytic theory. However, that is not what happened. As a participant in the evolution of film theory and history, my own sense is that the project of studying the image of women in film was superseded by psychoanalysis due to a feeling that this project, as practised by early feminists, suffered from being too naively empirical. (Carroll 1990, 349)

No seu artigo, Noël Carroll (para além de questionar o comprometimento da teoria feminista de Laura Mulvey com a psicanálise) não nega a forma limitativa e binária como a cultura cinematográfica de Hollywood tem representado a figura feminina. De facto, o autor refere que a imagética feminina na nossa cultura tem recorrentemente mostrado a



mulher através de um reportório limitado (e negativo) de caracterizações, um reportório redutor e opressivo para a mulher e para a imagem da mulher na própria sociedade. O que Carroll procura avaliar através dessas constatações, no entanto, é a importância da forma como a mulher é representada em filme (nos guiões), como é vista pelos *media* populares e de massas e como isso influenciará ou reforçará a forma como vemos, interpretamos, construímos, educamos e reeducamos a mulher actual real na sociedade. Procurando explicar esta transferência da mulher imagem na tela para mulher real, Carroll utiliza o conceito de “cenários paradigmáticos”. Conceito desenvolvido por Ronald de Sousa, cenários paradigmáticos referir-se-ia a pequenos dramas/histórias primeiramente experimentadas na nossa vida diária quando ainda crianças que, mais tarde, estandardizamos e reforçamos através de histórias, arte, cultura, às quais somos expostos. Cenários paradigmáticos seriam então pequenos dramas que modelaram, na infância, a nossa capacidade natural de resposta emocional a um determinado estímulo ou história e que criaram o nosso reportório emocional. Assim, segundo Noël Carroll, aprendemos a identificar os nossos estados emocionais em termos de cenários paradigmáticos que, por sua vez, ajudam também a modelar as nossas emoções. “Male emotional responses to women, for example, will be shaped by the paradigm scenarios that they bring to those relationships. Such paradigm scenarios may be derived from films, or, more likely, films may reflect, refine, and reinforce paradigm scenarios already abroad in the culture.” (356-357).

A imagem recorrente (fechada e redutora) da mulher na tela do cinema cria, portanto, uma reacção no espectador – o espectador vai responder à figura da mulher tendo em conta os cenários paradigmáticos existentes na sua formação e cultura. Adicionalmente, se, como propõe Carroll, a imagem da mulher, o alcance das imagens das mulheres, é demasiado empobrecido e limitado, nunca serão criados novos cenários paradigmáticos e abre-se um precedente, uma possibilidade de comportamento e reacção sexista e desigual:

Recurring, negative images of women in film may warp the emotions of those who deploy them as paradigm scenarios in several different ways. They may distort the way women are attended to emotionally by presenting wildly fallacious images such as “spider woman” of *film noir*. Or, the problem may be that the range of images of women available is too impoverished: if the repertoire of women is limited in certain cases, for instance, to contraries like mother or whore, then real women who are not perceived via the mother scenario may find themselves abused under the whore scenario. (357)

Para Carroll, explorar a forma como as imagens negativas e limitadas da mulher no cinema podem funcionar de forma cognitiva para criar e moldar respostas emocionais reais é uma questão e um campo de estudo ainda pouco estudado e que merece uma análise mais minuciosa.

Por outro lado, para alterar a imagem da mulher no cinema (e conseqüentemente na forma como lidamos e construímos a mulher na sociedade) seria necessário procurar e, porventura, criar novos cenários paradigmáticos capazes de corresponder a imagens mais diversas e realistas da figura feminina, capazes de abrir uma margem mais alargada para a interpretação da mulher (no cinema, na cultura e na sociedade).

Também Stanley Cavell (que considerava, como vimos, os filmes como alimento para o pensamento) aflora e discute a forma como a mulher é representada no cinema de Hollywood e como esta tenta encontrar e contar a sua própria história. Para Cavell, o cepticismo moderno e, como tal, a filosofia moderna também, podem ser vistos, maioritariamente como um “male affair” (cf. Cavell 1994, 169). O próprio cinema é insuflado por uma visão masculina que faz com que a mulher tenha de lutar pelo seu direito de existir. Tendo em conta a distinção e a determinação dos géneros como factores importantes no estudo cinematográfico e na filosofia, Cavell vai trabalhar especificamente sobre dois géneros cinematográficos que descreve e distingue: a comédia de recasamento e o melodrama da mulher desconhecida. Não cabe, nesta tese, o estudo específico e a análise pormenorizada de cada um destes géneros cinematográficos estipulados por Cavell, no entanto, o que é fundamental de reter é que, tanto um género cinematográfico como o outro têm como principal foco de interesse a mulher: a mulher protagonista que tenta encontrar a sua identidade e estabelecer o seu direito de existir num mundo adverso de possibilidades; a mulher que se tem de metamorfosear. Um dos maiores obstáculos que se interpõem entre a mulher e o seu direito de existir é o homem, o homem que é fundamental para que a mulher possa ser criada, ou recriada.

Quer a mulher protagonista da comédia de recasamento, quer a mulher protagonista do melodrama da mulher desconhecida, iniciam as suas respectivas histórias incapazes de se autodefinirem e de se autoconhecerem não conseguindo, assim, encontrar o seu espaço na narrativa filmica. À medida que a narrativa avança, a forma como uma e outra conseguirão validar a sua existência e consolidar a sua metamorfose é, contudo, distinta. Se nas comédias de recasamento, a mulher consegue encontrar uma identidade própria e satisfatória dentro da instituição do casamento; no melodrama da mulher

desconhecida, a mulher tem de compreender e aceitar que só poderá encontrar a sua identidade própria e o seu espaço fora da instituição do casamento. Segundo Cavell, “Then the sense of character (or underlying story or myth) or film I was to look for in establishing a genre of melodrama may be formulated in the following way: a woman achieves existence (or fails to) or establishes her right to existence in the form of a metamorphosis (or fails to), apart from or beyond satisfaction by marriage” (Cavell 1996, 87-88).

Por outro lado, de apontar também é o porquê de Cavell intitular a mulher do melodrama como “mulher desconhecida”. A negação da voz da mulher, a negação da conversação com outros devido à ironia (cf. Cavell 1996, 47), servem para isolar a mulher do melodrama das pessoas à sua volta. “It is a question whether it also isolates her from us. Hence I speak of the genre, adapting its title from one of its members, as the study of the unknownness of the woman.” (117). Segundo Daniel Shaw, “Cavell’s unknown women are unknown for a reason; each has been forced to conform to the conventional dictates of another, robbing them of their autonomy. [...] Each of these women resists the repressive forces that seek to rob them of their dignity, and each finds her voice (if only in a letter), achieving autonomous self-definition outside of traditional marriage.” (Shaw 2017, 127).

A mulher na linguagem cinematográfica, tal como vista por Cavell e tal como as feministas defendem quanto à linguagem em geral, torna-se em mulher sem voz, mulher desconhecida que tem de lutar pelo direito de existir, como se “women's lives heretofore have been non-existent, as if they have haunted the world, as if their materialization will constitute a creation of the new woman and hence a creation, or a further step in the creation, of the human” (Cavell 1996, 86).

Se estes autores e teóricos se debruçaram sobre o cinema hollywoodiano e como a mulher como figura na tela tem tido dificuldade em existir de forma diversa (fora de estereótipos fechados e limitados) e em se metamorfosear numa mulher autónoma com direito a existir por mérito próprio, temos agora de compreender o caso português e como tem sido a mulher representada no cinema nacional.

### 3.3.2. O caso do cinema português

Ainda que o cinema português e suas narrativas não possam, como referimos anteriormente neste capítulo, ser apelidados unanimemente de cinema de autor, a realidade da cinematografia nacional está muito distante das narrativas e paradigmas associados ao cinema norte-americano e hollywoodiano referidos pelos autores supra referenciados e analisados. Nesse sentido, torna-se basilar olhar especificamente para o cinema feito em Portugal e tipos de representações femininas que encontramos na tela de forma a completar e complementar a investigação em curso.

Não são muitos os estudos que têm sido conduzidos quanto às questões do gênero em Portugal. Temos, aliás, constatado essa realidade ao longo do doutoramento. Encontramos, no entanto, algumas (poucas) referências à mulher presença na tela que passamos agora a identificar.

Carolyn Overhoff Ferreira, no seu artigo “Entre a transgressão e a afirmação da Lei do Pai: algumas protagonistas do cinema português nos anos noventa” (C. O. Ferreira 2004), identifica algumas características da presença feminina na tela no cinema nacional. No seu artigo começa por escrever: “O cinema sempre foi um lugar predilecto para a representação de mulheres más.” (C. O. Ferreira 2004, 105). O cinema português não parece ser excepção. Até aos anos 70 (diz Overhoff Ferreira referenciando Nissa Torrents), a presença de mulheres más na tela em Portugal era regular. Adicionalmente “as mulheres transgressoras [eram] quase sempre estrangeiras, devido à ideologia conservadora e nacionalista do governo salazarista” (106). Associado também a uma ideologia salazarista de bons costumes, famílias idealizadas e camponeses humildes, outras representações possíveis para a mulher até aos anos 70 eram: boa mãe, noiva modesta, camponesa engenhosa e pescadora (cf. C. O. Ferreira 2004, 106).

Para além de identificar algumas personagens-tipo femininas que conseguimos encontrar no cinema nacional, Carolyn Overhoff Ferreira verifica e refere também um aumento no número de protagonistas femininas nos anos 90, quer no cinema nacional, quer no internacional. Aproveitando a inventariação de filmes feita por José de Matos-Cruz em *O Cais do Olhar* (1999), a autora assinala que “no final dos anos noventa a mulher como heroína às vezes sobressai nas produções nacionais” (107). Por outro lado, Carolyn Overhoff Ferreira avalia ainda de forma breve se haverá uma potencial ligação entre o número de mulheres realizadoras e o aumento de personagens femininas na tela nos anos 90 referindo que: em 1998, de dez longas-metragens produzidas, seis tiveram

uma protagonista feminina, das quais duas foram realizadas por mulheres; em 1999 de sete filmes produzidos, três tiveram protagonistas femininas, nenhum realizado por mulheres; em 2000, de dez longas-metragens produzidas, duas contavam com protagonistas femininas sem referência a realizador.<sup>26</sup> A autora constata que o aumento de protagonistas femininas ou o aumento do interesse por protagonistas femininas no cinema não está, como mostram os dados, necessariamente ligado ao aumento de realizadoras ou à presença de realizadoras no cinema nacional. Nunca é questionado, contudo, se haverá uma ligação entre a presença de mulheres guionistas e o aumento de protagonistas femininas no cinema português. Adicionalmente, Carolin Overhoff Ferreira faz apenas uma menção breve a esta questão não consolidando com dados numéricos mais precisos e mais consistentes a possível relação entre mulheres realizadoras e protagonistas femininas uma vez que, na verdade, este não é o propósito ou o tema do artigo da autora.

Leonor Areal, cujo projecto de doutoramento foi também supervisionado pelo Professor Paulo Filipe Monteiro, tem um livro dividido em dois volumes, *Cinema Português: Um País Imaginado*, em que tece algumas considerações muito interessantes quanto ao papel que a mulher tem ocupado como personagem na tela do cinema português. Segundo a própria, o cinema “acompanha a evolução das mentalidades, dos valores e dos costumes” (Areal, Vol. I 2011, 260), portanto, “[q]ue os papéis sociais femininos e masculinos [sejam] representados [...] de formas essencialmente diferentes e correspondendo à diferenciação dos papéis sociais do género, e que também a presença da mulher [esteja], à partida, situada dentro da ordem familiar – isto não admira ninguém” (261). Leonor Areal elenca então alguns dos papéis chave que encontrou nos seus estudos de mulheres representadas na tela em Portugal (antes de 1974): 1. A Esposa – Mãe; 2. A Matriarca; 3. A Mãe Severa, Viúva ou Solteirona; 4. As Fadistas; 5. A Prostituta; 6. A Mulher Trabalhadora; 7. A Mulher Submissa ou Encarcerada; 8. A Mulher no Poder. Tomando como base apenas a designação dada a estas diferentes mulheres, reconhecemos que a sua qualificação nos parece familiar. São estereótipos que bem conhecemos. Vejamos brevemente, e para além da mera designação, quem são estas mulheres

<sup>26</sup> Carolin Overhoff Ferreira referencia a inventariação de filmes de José de Matos-Cruz (1999) e o Catálogo de 2001 do Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia para apresentar os dados relativos ao número de filmes e protagonistas femininas encontradas nos mesmos. Notamos, contudo, que o número de filmes referenciado para os anos de 1998, 1999 e 2000 não coincide com os dados apresentados neste doutoramento, facto que deve ser assinalado. Atribuímos, contudo, essa discrepância de valores à actualização constante dos dados por parte do ICA de filmes produzidos e estreados nos anos citados.

elencadas e descritas por Leonor Areal por forma a percebermos como a mulher é vista nas narrativas cinematográficas portuguesas.

Comecemos por “A Esposa – Mãe”. É provavelmente uma das figuras que melhor conhecemos como presença na tela. É onnipresente nos filmes, mas não tem uma história própria, é quase invisível. Representa um papel “tradicional normativo – de dependência, obediência e resignação – das mulheres dentro da família” (267). Curioso de assinalar é o paralelismo que conseguimos encontrar entre esta esposa-mãe e as figuras femininas (invisíveis e que lutam pelo seu direito de existir) descritas e analisadas por Cavell nas comédias de recasamento e nos melodramas da mulher desconhecida. Todas são invisíveis e sem existência ou história própria, mas enquanto as mulheres referidas por Cavell procuram a sua auto-identidade, quer dentro do casamento quer fora dele, acabando por ganhar (ou não) o seu direito de existir como seres independentes, no cinema nacional a esposa-mãe parece ainda limitada a existir dentro da história de outros, sem voz ou presença própria identificável. Leonor Areal aponta ainda que “Esta caracterização do papel social da mulher [esposa-mãe] virá a ser transformado pela maior parte dos filmes do cinema novo. Nos anos 60, a mulher doméstica começa a ser pintada como mulher *ociosa e fútil*” (268).

A figura da “Mãe-Solteira” aparece também nas produções nacionais, mas tem uma “função dramática essencial, como exemplo antagónico da mãe-casada que os filmes procuram moralmente reconduzir à figura modelar de esposa-mãe” (267-268). Adicionalmente, “A maior ameaça à família parece ser, nestes filmes, o problema das mães solteiras. [...] A mãe solteira trará a vergonha social para ela e para a sua família, se a criança não for perfilhada” (245). De assinalar é o facto de os autores que se concentraram na análise da representação feminina no cinema de Hollywood terem recorrentemente apontado a forma limitativa e binária como as personagens femininas eram apresentadas na tela. Também na descrição que começamos a analisar das personagens femininas em Portugal conseguimos ver um aparente eco dessa realidade: as mulheres são boas (obedientes, passivas e esposas-mães) ou más (mães-solteiras moralmente condenáveis ou mulheres domésticas ociosas e fúteis); as mulheres são santas (esposa-mãe) ou promíscuas e a precisar de redenção (mãe-solteira). Segundo Leonor Areal, “todos estes problemas dramáticos [de ameaça à estrutura familiar] convergem em valores que asseguram essencialmente o sistema patriarcal, ou a «ordem fálica»” (244). A autora acrescenta ainda que “A mulher não pode ser leviana, e disso é sempre culpada

e sente-se culpada” provavelmente porque “a moral dos filmes é fabricada só por homens” sendo que “está na mão dos homens querer ou não resgatar a honra da mulher” (245). A mulher-mãe não só é representada de forma binária e limitativa na cinematografia nacional, como está dependente da moral fabricada pelos homens e do resgate do homem quando cai na desgraça (ainda que por acção do abandono do homem).

“A Matriarca”, figura adjacente à categoria de “esposa-mãe”, é também quase invisível, fora do centro do conflito narrativo. Geralmente de “meia-idade, mãe ou tia ou madrinha, é uma figura de referência, aconselhadora, garante de estabilidade familiar, sem defeitos que não sejam, por vezes, a sua severidade moral” (268).

Já “A Mãe Severa, Viúva Amarga ou Solteirona” tem uma conotação diferente das restantes “mães”. Estas figuras na tela são mulheres frustradas, amargas, ressentidas, revoltadas, frias, inacessíveis e sem capacidade para amar. Estas qualidades permitem por vezes a estas mulheres “aceder a uma posição de poder masculinizada” (269).

A figura da “Fadista”, muito portuguesa e muito típica, acarreta geralmente questões de moralidade. “[A] associação entre a profissão de cantora [fadista] e as relações facilitadas com os homens conduzem o paradigma da cantora ao da prostituta, alusões que são mais subentendidas do que perfeitamente explícitas, tirando partido dessa confusão e dos tabus existentes.” (249). O papel da fadista, ou a forma como esta é vista, vai, pois, oscilando entre o estigma de mulher artista e cantora, “estigma social que vê as mulheres artistas como devassas e irrecomendáveis para mulheres de família” (269), e a necessidade de provar o contrário, de provar a sua moralidade para credibilizar a fadista. Nos filmes em que a mulher fadista aparece, segundo Areal, esta personagem é geralmente o centro de conflito dramático suscitando um conflito moral adjacente: a possibilidade ou não da fadista conseguir seguir o modelo de esposa desejado (cf. Areal, Vol. I 2011, 269). As fadistas são, portanto, uma ameaça à família (cf. Areal, Vol. I 2011, 248). No cinema português, tal como no cinema norte-americano estudado por Cavell, “a família é o *locus* central da maior parte dos filmes dos anos 50” (242) e o casamento “um lugar-comum maior e um *cliché* que (ainda hoje) envolve e condiciona o cinema enquanto indústria de entretenimento e primeira forma de expressão de uma cultura de massas, por definição baseada em estereótipos” (240). Mulheres como a fadista/cantora que transgridam as normas da mulher-esposa e mulher-mãe representam, assim, uma potencial ameaça à instituição do casamento e da família porque, mais uma vez, é tomado o ponto de vista do homem na recepção: a mulher só é atípica ou transgressora porque

vista através de um código moral que a tenta limitar ao papel de esposa-mãe. Adicionalmente, o código moral dos filmes, já o referiu Leonor Areal, é fabricado por homens.

“A Prostituta” como figura feminina do cinema nacional pode representar prostitutas como tal, ou mulheres que, segundo a norma social, têm comportamentos que são apresentados como desviantes, fora da norma, atípicos. As mulheres assim representadas nos filmes são mulheres de sexualidade livre, vistas como disponíveis e independentes, fora do jugo masculino e, concomitantemente, uma ameaça à moralidade imposta pelo homem. É o paradigma da “mulher tentadora”, a representação do poder da carne que pode desviar o homem.

Segundo Leonor Areal, “A Mulher Trabalhadora” (onde se insere também a mulher fadista), ainda que apareça esporadicamente em filmes dos anos 30 e 40, ressurgiu de forma mais esparsa e mais tardia na tela na década de 1950. “Possivelmente, o trabalho fora de casa das mulheres ainda não era bem visto, ou ainda não era percebido como um facto social.” (272). Quanto ao período dos anos 30 e 40, Vasco Diogo, no seu artigo intitulado “Comédias cinematográficas dos anos 30-40 em Portugal” (Diogo 2001), identifica nos filmes analisados dessas décadas uma “forte presença de mulheres independentes e/ou trabalhadoras, não subordinadas à sua condição de donas de casa, casadas ou solteiras, por vezes com comportamentos atípicos dentro de uma moral sexual dominante” (Diogo 2001, 320). Para justificar essa elevada presença de mulheres trabalhadoras no cinema nacional nessa época, Vasco Diogo apresenta três motivos: o processo de construção de narrativas ficcionais passa a considerar a mulher independente “mais atractiva dramaticamente” (320); a relação que as actrizes que representam os papéis criam com as personagens representadas parece conferir-lhes uma “imunidade à transgressão e à condenação moral” (*Ibid*); na época em que os filmes são produzidos há efectivamente em Portugal (e pese embora a doutrinação em contrário) mulheres independentes e trabalhadoras. Adicionalmente, tal como refere Vasco Diogo, a Constituição de 1933, ainda que estipule a igualdade de direitos para todos os cidadãos perante a lei “salvo no que se relaciona com o sexo, considerando a diferença de natureza da mulher e o bem da família” (Valentim 2013, 23), proclama a igualdade de direito de voto para as juntas de freguesia a “mulheres portuguesas, viúvas, divorciadas ou judicialmente separadas de pessoas e de bens e as solteiras, maiores e emancipadas, com família própria e reconhecida idoneidade moral, bem como a casadas cujos maridos



estejam exercendo a sua actividade nas colónias ou no estrangeiro, umas e outras se não estiverem abrangidas na última parte do número anterior” (Diário do Govêrno n.º 295/1933, Série I 1933, 2211). Para as câmaras, a igualdade de direito de voto é proclamada para “cidadãos portugueses de sexo feminino, maiores ou emancipados, com curso especial, secundário ou superior, comprovado pelo diploma respectivo” (*Ibid*). A mulher emancipada, trabalhadora e independente aparece na década de 1930 não só como representação na tela, mas como entidade reconhecida pela Constituição Portuguesa.

Na sua análise, Leonor Areal identifica como empregos considerados mais dignos para a mulher os associados a funções domésticas, tais como costureira, criada ou governanta. Fora do domínio da casa e/ou do lar, as mulheres poderiam ser fadistas/cantoras, lavadeiras, varinas e pouco mais. Por seu turno, Vasco Diogo refere igualmente que “Se existem mulheres independentes e trabalhadoras, não sancionadas negativamente pela instância autoral dos filmes, também lá estão as filhas submissas e casadoiras, as donas de casa dedicadas, sacrificadas e conformadas e as mulheres trabalhadoras das classes mais baixas, dentro de um espectro de profissões legítimas, como costureiras, criadas ou floristas” (Diogo 2001, 321). Portanto, se de facto desde 1930 encontramos a mulher trabalhadora no panorama do cinema nacional, as profissões que lhes são atribuídas são limitadas e binárias (ou profissões dignas de mulheres dentro dos códigos de uma boa conduta moral – criada, costureira, lavadeira; ou profissões que podem apresentar a mulher de forma atípica e leviana – fadista, cantora). Por outro lado, segundo Vasco Diogo, é nas comédias que as mulheres trabalhadoras emancipadas e independentes (mais atípicas de acordo com o código moral vigente) têm uma maior expressão no cinema nacional, o que poderá contribuir para que sejam melhor aceites, porque dentro de um género em que se espera o inesperado e em que se subverte os cânones da normalidade. Após a revolução de 1974, e até a década de 1980, a representação da mulher como trabalhadora no panorama nacional é esparsa e limitada ainda a profissões consideradas “legítimas” e “dignas” ou a profissões em que a mulher se instala fora do código moral vigente, podendo ser considerada uma personagem desviante e perigosa para a desejada estabilidade matrimonial (cf. Areal, Vol. I 2011, 275-276).

“A Mulher Submissa ou Encarcerada” representa o que o nome indica, uma mulher ainda não emancipada (também referida por Vasco Diogo no seu artigo relativo às décadas de 1930 e 1940, tal como já supracitado). Segundo Leonor Areal,

Curiosamente verificamos que o tópico da mulher submissa e encarcerada, que julgávamos uma coisa remetida ao passado, aparece no cinema mais tarde que todos os outros géneros femininos; ou seja, como uma releitura a posteriori dos papéis sociais – alguns referidos a épocas já transactas – e como uma manifestação de uma consciência da opressão das mulheres que só acontece após o momento da consciência da «emancipação». (Areal, Vol. I 2011, 277)

Finalmente, temos “A Mulher no Poder”. A “mulher no poder”, regra geral, é aquela que ganha o seu poder através de uma herança e a “ocupação do poder por uma mulher está relacionada com uma imagem assexuada e com características acentuadas de severidade, insensibilidade, solidão” (277-278). A mulher no poder perde a sua feminilidade para se manter no poder – torna-se no repulsivo pseudo-homem/pseudo-masculino.

Terminado o seu périplo pelas representações de género no feminino que podemos encontrar dentro do seu escopo de análise, Leonor Areal não deixa, contudo, de referir que “seria demasiado errado e fácil presumir, agora, que as dicotomias de género eram tão vinculativas como afinal cremos que sejam e parecem não ser. Pois até os filmes mais básicos parecem dar conta de uma complexidade inerente aos *factores* de género” (284). De facto, ainda segundo Areal, “as categorias de género vão sendo trabalhadas e vão-se transformando aos poucos, de filme para filme, ano para ano. Nunca são categorias fixas, apesar de tentativas, por vezes, de as marcar como norma ou tradição” (266).

Pese embora esta ressalva da autora, não deixa de ser curioso compreender como parecemos reconhecer estereótipos da heurística do senso comum na descrição feita por Leonor Areal dos papéis femininos no cinema nacional. Adicionalmente, encontramos também ecos de paradigmas binários de representações femininas (descritos por Carroll) e paralelos com a mulher invisível das comédias de recasamento e dos melodramas da mulher desconhecida (definidos por Cavell). Sendo dois mundos de escrita e produção cinematográfica tão distantes (o cinema hollywoodiano e o cinema nacional), a representação feminina, conquanto ilustre traços específicos de cada cultura (como as mulheres fadistas, por exemplo), apresenta ainda semelhanças e aproximações que é importante assinalar.

Margarida Cardoso, uma das cineastas que vamos analisar com maior detalhe no curso dos nossos estudos de caso, refere também o que considera ser a forma mais comum de representação das mulheres no cinema português actualmente: “As mulheres para os

portugueses são umas putas santas, são assim como as mãezinhas escondidas quando na realidade são todas umas malandras.” (Cardoso 2013, 291). Para Margarida Cardoso, esta realidade é muito incómoda, e a própria diz que há poucos realizadores contemporâneos que consigam escapar a esta representação da mulher. “E também não tenho a certeza que as representações feitas por mulheres estejam muito longe disso.” (292).

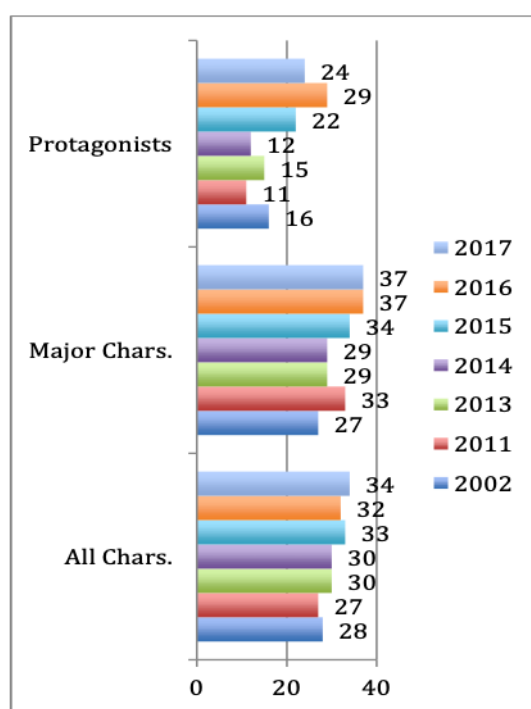
No estudo da representação feminina nos Estados Unidos e em Portugal encontramos diversas limitações quanto à imagem e quanto à ilustração de uma mulher mais real e visível. Margarida Cardoso questiona se as mulheres realizadoras poderiam potencialmente representar as mulheres na tela de forma diferente (e se o farão). De forma breve, Carolin Overhoff Ferreira procurou também compreender essa ligação entre realizadora e protagonistas femininas. Nesta tese, pretendemos avaliar se um reduzido número de mulheres guionistas (que constroem as narrativas e as personagens) influencia o número e a forma como as mulheres são representadas na tela. Para tal, temos de recorrer novamente aos números para compreender se há efectivamente uma ligação entre mulher representada na tela e mulher guionista.

### **3.3.3. Mulher objecto na tela: dissecar os números**

Se até agora tentámos compreender a mulher imagem e a mulher objecto na tela através das estruturas narrativas utilizadas e através de exposições e considerações teóricas por parte de diversos filósofos e académicos, tentemos agora compreender, através dos números, o papel da mulher na tela e, acima de tudo, que correlação conseguimos encontrar entre a mulher objecto e a mulher guionista (sujeito).

A maior parte dos estudos quantitativos que foram conduzidos quanto à representação da mulher e do género na tela até à data foram realizados nos Estados Unidos e, a grande maioria destes, “limita-se” a apontar os números, a enumerar a potencial existência de um problema, sem nunca procurar dar uma explicação ou uma resolução para os dados encontrados. Ainda assim, como temos vindo a compreender, num estudo da representação do género e sua relação com a escrita de guiões, é fundamental completar o nosso conhecimento com os números e com os dados existentes. Passemos então à análise dos mesmos.

Para começar, é importante compreender qual tem sido a presença efectiva feminina na tela nos últimos anos. Martha M. Lauzen é autora de um estudo anual relativo a mulheres a trabalhar no cinema e à representação feminina na tela no cinema norte-americano. O último relatório disponível desta investigação intitulado “It’s a Man’s (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the 100 Top Films of 2017” (Lauzen 2018), foi lançado em 2018 e ajuda-nos a compreender o número de personagens femininas que encontramos no cinema nos Estados Unidos entre 2002 e 2017. Segundo o relatório, “Overall, this analysis considers the representation of more than 16,000 characters appearing in approximately 700 films.” (Lauzen 2018, 1). Atentemos ao quadro 22 (“Comparação Histórica da Percentagem de Personagens Femininas como Protagonistas, Personagens Femininas Importantes e Todas as Personagens Femininas com Falas”) retirado do relatório supramencionado para analisarmos os dados relativos à presença da mulher na tela no cinema norte-americano.

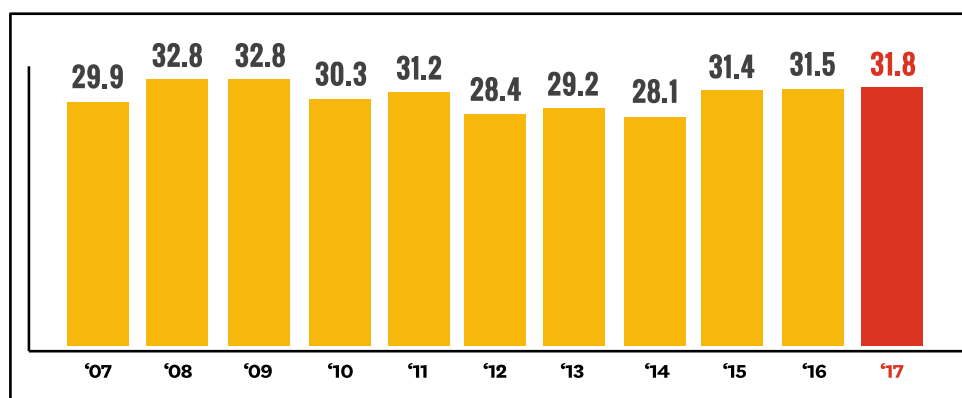


**Quadro 22:** Comparação Histórica da Percentagem de Personagens Femininas como Protagonistas, Personagens Femininas Importantes e Todas as Personagens Femininas com Falas (Lauzen 2018, 2)

Analisando os dados e os números do quadro 22, podemos compreender que a representação da mulher na tela não tem sido muito elevada. Se atentarmos especificamente à secção protagonistas, por exemplo, ainda que pareça haver uma trajectória ascendente no número de mulheres desde 2011, sendo que 2016 é o ano com uma maior percentagem de mulheres protagonistas (29%), em 2017 essa linha ascendente

deixa de ser visível e há um decréscimo notório na percentagem de mulheres protagonistas (24%). Como um todo, a maior percentagem que encontramos da representação feminina na tela é com personagens importantes (*major characters*, segundo o estudo, personagens que aparecem em mais do que uma cena e que são fundamentais para o curso da história (Lauzen 2018, 2)) em 2016 e em 2017 (37% em cada ano). É preciso assinalar que o quadro parece mostrar uma tendência para o aumento de personagens femininas no cinema norte-americano de uma forma global, mas, tal como referido, nos anos em análise, 37% é ainda a maior percentagem de personagens femininas que conseguimos descobrir. Não há qualquer equidade entre a representação feminina e a masculina na tela.

Um outro relatório lançado anualmente que procura avaliar as representações de género, raça/etnia, LGBT e invalidez em filmes populares norte-americanos, “Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017” (Smith, Choueiti, et al. 2018), apresenta-nos também um quadro (quadro 23: “Presença de Personagens Femininas Falantes na tela, 2007-2017”) relativo à presença de personagens femininas com diálogos na tela no intervalo temporal de 2007 a 2017 e usando como amostra 1.100 filmes (100 filmes por anos) e um total de 48,757 personagens (Smith, Choueiti, et al. 2018, 4).



**Quadro 23:** Presença de Personagens Femininas Falantes na Tela, 2007-2017 (Smith, Choueiti et al. 2018)

Relativamente a estes dados, e segundo o relatório, “A total of 4,454 speaking characters appeared across the 100 top films of 2017, with 68.2% male and 31.8% female. This translates into an on-screen gender ratio of 2.15 males to every one female. The percentage of females on-screen in 2017 was only 1.9 percentage points higher than the percentage in 2007.” (Smith, Choueiti, et al. 2018, 1). As percentagens apresentadas relativas ao número de personagens femininas com diálogos no cinema norte-americano

mantêm-se, à imagem dos dados apresentados no relatório anterior, baixas. Em 2008 e 2009 conseguimos encontrar a taxa mais elevada de mulheres na tela, 32.8%. Porém, tal como refere o relatório, e pese embora o facto de, nos últimos três anos (2015 a 2017) parecer haver uma ténue tendência para o aumento lento do número de mulheres representadas na tela, nos últimos dez anos a percentagem de personagens femininas com diálogos aumentou apenas 1.9%.

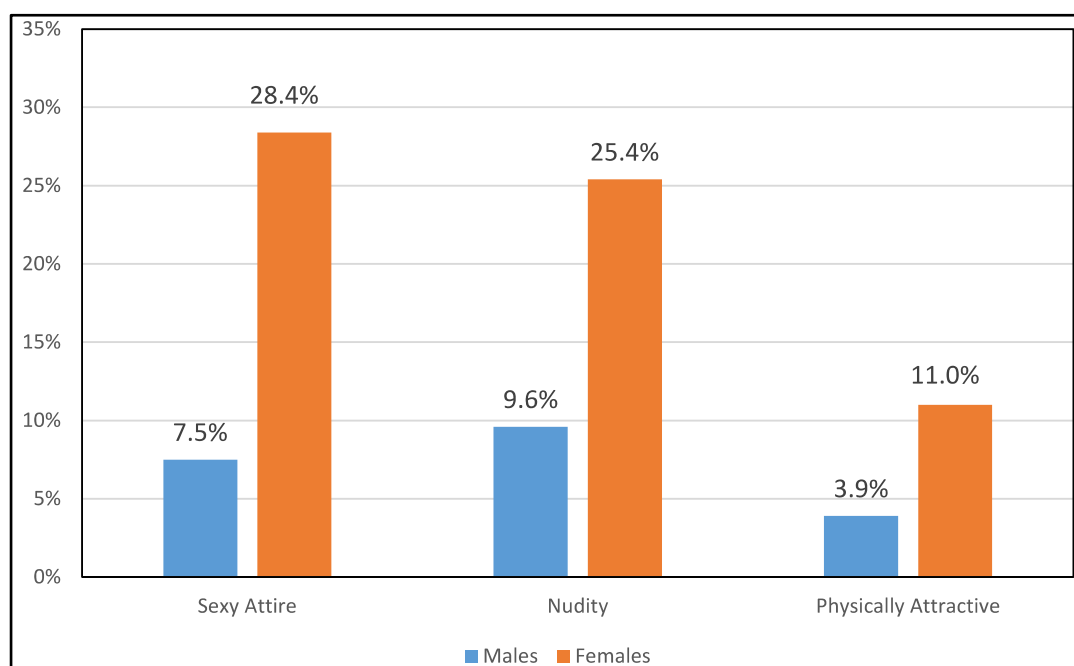
Ambos os estudos e relatórios consolidam uma realidade: há, actualmente, um reduzido número de personagens femininas na tela no cinema norte-americano. Tendo em conta que as narrativas comunicam, como vimos, realidades que são interpretadas e interpretativas e que consolidam cenários paradigmáticos, um reduzido número de personagens e protagonistas femininas no cinema norte-americano (cinema este que é exportado internacionalmente e consumido por uma miríade de espectadores pelo mundo fora) poderá estar associado e representar a forma como estamos a ensinar e a validar cenários paradigmáticos através de uma realidade cinematográfica que não dá voz ou lugar efectivo à presença feminina, tornando a mulher invisível. Este reduzido número de personagens femininas leva-nos, pois, a extrapolar quanto ao “sexo” da narrativa do cinema ser, potencialmente, masculino. Esta inferência, porém, carece de informação e dados adicionais que nos ajudem a completar a nossa investigação.

A mulher tem sido pouco representada na tela não ultrapassando, no espaço de dezasseis anos, uma percentagem que ronda os 30% em ambos os estudos citados. Precisamos, contudo, de compreender não só o alcance das personagens femininas na tela, mas também como têm sido estas mulheres representadas nas narrativas cinematográficas. Remetendo novamente ao relatório de Lauzen, “Female characters remained younger than their male counterparts. The majority of female characters were in their 20s (32%) and 30s (25%). The majority of male characters were in their 30s (31%) and 40s (27%)” (Lauzen 2018, 3). Adicionalmente, “Male characters were more likely than females to be seen in work-related roles only (65% vs. 44%). Female characters were more likely than males to be seen in personal life-related roles only (39% vs. 21%)” (4). A mulher personagem na tela é, tendencialmente, uma mulher jovem (entre os vinte e os trinta anos), com arcos narrativos e uma acção narrativa mais relacionados com a sua vida pessoal (e mais associados à casa, ao lar), auferindo uma baixa representação como profissional ou trabalhadora independente.

O relatório de Stacy Smith reforça a questão da idade na representação de géneros assinalando que:

Age is [a] common stereotype associated with gender. [...] [F]emale characters were less likely than male characters to appear on screen as they aged across the life span. To illustrate, 47.3% of all 0-12 year olds were female in the 2017 sample. Among female characters 40 years of age or older, this percentage drops to 24.6%! This last point statistic is not atypical. [...] [F]emale actors 40 years of age and older were far less likely to work on screen than their male peers [23.2% in 2017]. Further, the percentage found in 2017 does not deviate meaningfully from what was observed in 2016 (25.7%) or 2007 (22.1%). (Smith, Choueiti, et al. 2018, 8)

Estereótipos associados ao género em que personagens femininas são tendencialmente jovens, desaparecendo da tela à medida que completam os quarenta anos, têm sido uma constante no cinema norte-americano, verificando-se poucas ou nenhuma alterações ao longo de onze anos. Adicionalmente, o mesmo relatório apresenta um quadro interessante (quadro 24: “O Estereotipo da Mulher Sexy nos 100 filmes de 2017”) quanto à sexualização da mulher na tela.



*Quadro 24: O Estereotipo da Mulher Sexy nos 100 filmes de 2017 (Smith, Choueiti et al. 2018, 9)*

Para além do estereótipo da idade, as personagens femininas estão também sujeitas ao estereótipo da mulher *sexy* e sexualizada (objectificada) que se mantém bem presente nos dias de hoje. Segundo o estudo de Stacy Smith, “Studies and theory show

that exposure to objectifying content can contribute to and/or reinforce body shame, appearance anxiety, and self objectification among some females.” (8). Ainda assim, não só se assiste a uma tendência para continuar a sexualizar e objectificar a mulher na tela, como em 2017,

females 13-20 years old were more likely than females 40-64 years old to appear in sexy attire, with some nudity and be referenced as attractive. Across all three measures, 21-39 year olds held a middle position and did not deviate meaningfully from 13-20 year olds on two of the three variables. For attractiveness, teenaged females were more likely to be referenced as attractive than were 21-39 year olds or 40-64 year olds. The latter two age groups did not differ meaningfully (>5%) from one another on this measure. (10)

As mulheres adolescentes, entre os treze e os vinte anos, são as mais sujeitas a serem representadas em roupa *sexy*, com alguma nudez e a serem referenciadas como atraentes. Estes padrões de representação sexualizada da figura feminina jovem estão, portanto, não só a consolidar e ensinar cenários paradigmáticos aos espectadores, como estão também, potencialmente, a reforçar problemas de auto-imagem em mulheres. Assim, o cinema norte-americano parece ainda (como o descrevia Mulvey) dependente do falocentrismo e do olhar masculino, sendo a mulher na tela construída de acordo com as fantasias masculinas, como objecto erótico e sexual para ser observado.

O relatório de Stacy Smith, que refere ainda que “studies show that exposure to traditional depictions in the media may teach and/or reinforce stereotypical attitudes, beliefs and behaviours among some viewers” (8), termina a secção relativa à representação de géneros no cinema norte-americano asseverando que:

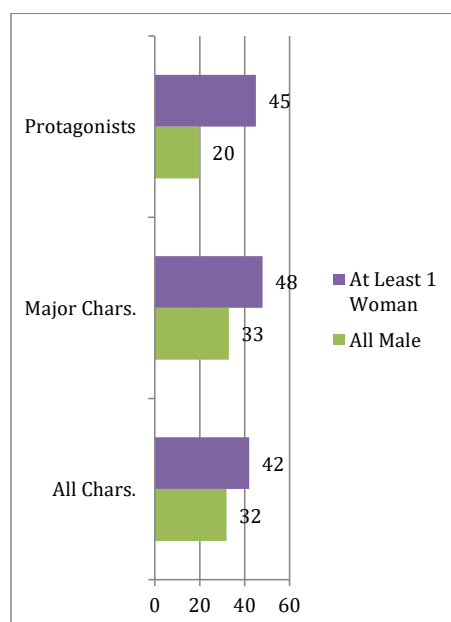
Together, the results in this section point to the fact that gender roles are still wedded to tired stereotypical tropes. Females are more likely to be sexualized, young, or shown as parents or caregivers. These findings suggest a problematic binary for female actors, frequently being cast as either the object of interest or a motherly figure. Some of these traditional roles may be explained by the gender of content creators across popular films [...]. (12)

Segundo o estudo de Stacy Smith, os papéis no cinema norte-americano associados ao género e à mulher continuam a ser estereotípicos sendo que o sexo, a idade, a actividade das personagens e sua domesticidade estão a criar representações binárias da figura feminina (objecto sexualizado ou figura maternal) e a limitar o espectro de



personagens femininas possíveis na tela. Adicionalmente, e como temos vindo a assinalar nesta tese, a perpetuação destes estereótipos relativos à mulher na tela contribui para ensinar e reforçar preconceitos, crenças e atitudes no espectador. O que vemos influencia o que somos. O cinema influencia os espectadores. Os guiões, de forma mais ou menos explícita, estão a comunicar e a “doutrinar” os seus espectadores. Estudar como e quem escreve esses guiões torna-se, portanto, fundamental. O relatório de Stacy Smith aponta a mesma questão: a atribuição de papéis tradicionais e estereotípicos à mulher na tela pode também ser explicada através dos criadores de conteúdo de cinema. Ou seja, quem cria o cinema (guionistas e realizadores) pode alterar o paradigma da representação feminina. Temos então de questionar se mais mulheres criadoras de conteúdo (e especificamente se mais guionistas) influenciaria o número e a forma como as mulheres são representadas na tela.

Voltemos, primeiramente, ao relatório de Lauzen. Neste, encontramos um quadro (quadro 25: “Comparação entre a representação de personagens femininas em filmes com pelo menos uma mulher realizadora e/ou guionista e realizador e/ou guionista exclusivamente masculinos”) relativo à ligação entre criadores de conteúdo no cinema e representações femininas na tela.

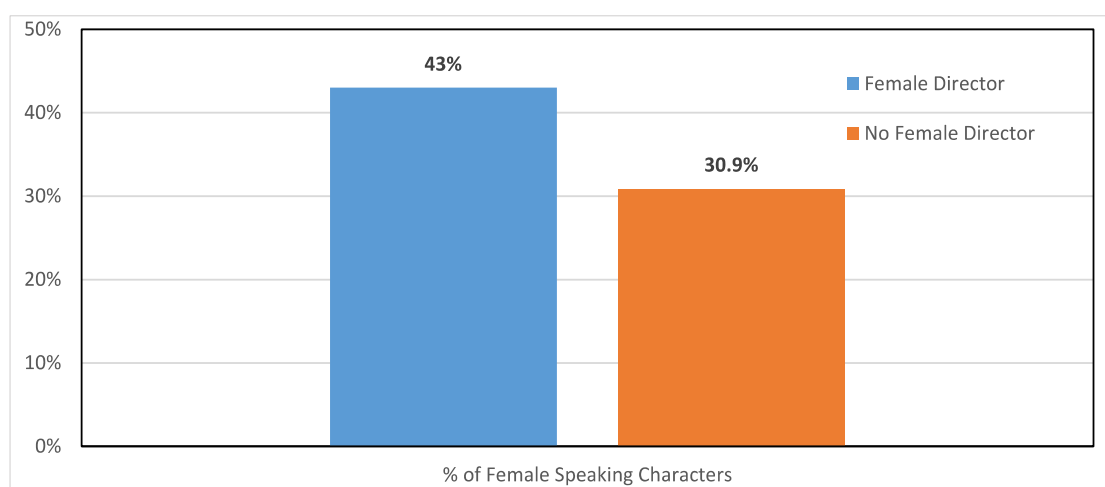


**Quadro 25:** Comparação entre a representação de personagens femininas em filmes com pelo menos uma mulher realizadora e/ou guionista e realizador e/ou guionista exclusivamente masculinos (Lauzen 2018, 6)

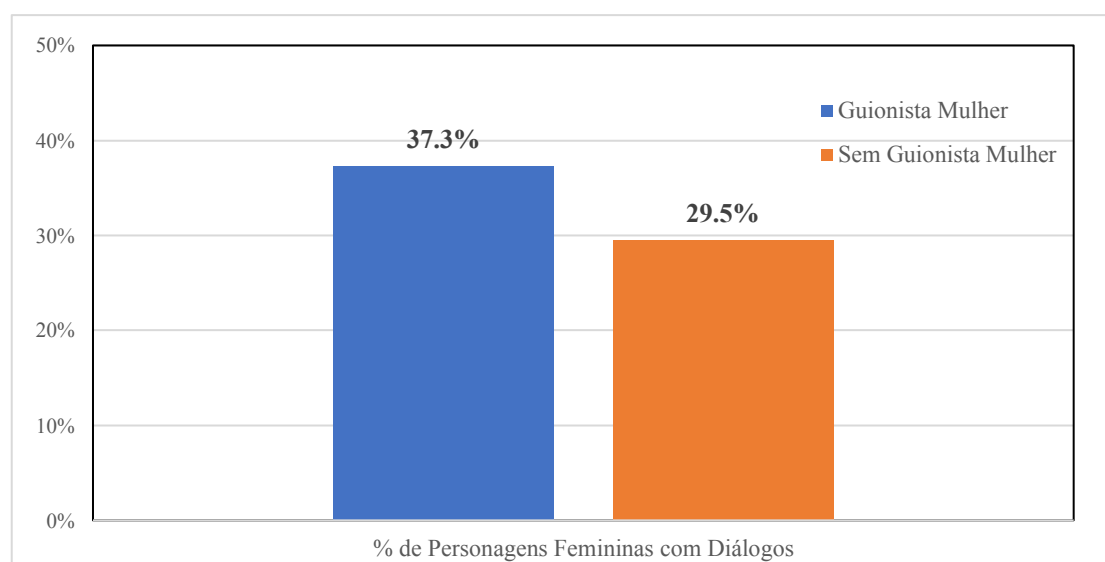
Como podemos verificar no quadro acima, a existência de mulheres realizadoras e/ou guionistas implica uma representação mais proeminente da figura feminina de uma

forma global. Quanto a personagens femininas no geral (*all characters*), equipas sem qualquer presença feminina apresentam 32% de personagens femininas e equipas com pelo menos uma mulher realizadora e/ou guionista, 42%. Já no que diz respeito a personagens importantes (*major characters*), temos 33% personagens femininas importantes em equipas de criação exclusivamente masculinas, e 48% de personagens femininas importantes em equipas com pelo menos uma mulher realizadora e/ou guionista. Finalmente, e mais evidente, é a diferença que encontramos na percentagem de protagonistas mulheres em filmes com uma presença feminina na criação. Em equipas sem qualquer presença feminina na realização e/ou guionismo, apenas 20% dos filmes têm protagonistas mulheres; em equipas com pelo menos uma mulher realizadora e/ou guionista essa percentagem passa para 45% (mais do dobro). O estudo de Lauzen permite-nos desde já assinalar que há, efectivamente, uma relação entre a presença feminina na criação dos filmes (com mulheres realizadoras e/ou guionistas) e o número e “qualidade” de personagens que encontramos na tela. Um maior número de mulheres realizadoras e/ou guionistas resultaria num maior número de personagens femininas representadas e, extrapolamos, numa maior possibilidade de abrir o espectro de caracterização e representação de personagens femininas.

O relatório de Stacy Smith, permite-nos reforçar esta ideia e separar a mulher realizadora da mulher guionista (como podemos verificar nos quadros 26 – “Percentagem de Personagens Femininas na tela por Género do Realizador, 2017” – e 27 – “Percentagem de Personagens Femininas na tela por Género do Guionista, 2017”).



**Quadro 26:** Percentagem de Personagens Femininas na tela por Género do Realizador, 2017 (Smith, Choueiti et al. 2018, 14)



**Quadro 27:** *Percentagem de Personagens Femininas na tela por Género do Guionista, 2017*

Os quadros 26 e 27 acima (o primeiro retirado do relatório de Stacy Smith (2018, 14), o segundo realizado com dados desse mesmo relatório (2018, 14)) ajudam-nos a consolidar a teoria de que um maior número de mulheres realizadoras e um maior número de mulheres guionistas (desta feita de forma separada) resultaria num maior número de personagens femininas na tela. Em 2017, em projectos sem qualquer mulher realizadora, apenas 30.9% das personagens com diálogos eram mulheres. Já com uma mulher realizadora esse número passa para 43%. Se atentarmos nos guionistas neste período, filmes com guionistas exclusivamente masculinos contam com 29.5% de personagens femininas (com diálogos), filmes com guionistas mulheres apresentam um total de 37.3% de personagens femininas (com diálogos). A correlação está perfeitamente confirmada: mais mulheres guionistas (e mais mulheres realizadoras) implica mais mulheres na tela.

Segundo o relatório de Stacy Smith,

There are two possible explanations for these findings. First, screenwriters and directors may simply write and direct “what they know.” Female creatives may be more likely to create and populate fictional worlds with girls/women at the center. Second, female directors and writers may only be getting pitched or attached to stories with female leads and casts. This latter explanation is problematic, as it seriously limits the employment opportunities given to women directors and screenwriters. (Smith, Choueiti, et al. 2018, 14)

Assim, se por um lado o reduzido número de personagens femininas na tela está associado a um reduzido número de guionistas (e realizadoras) no cinema sendo que estas poderiam ter tendência a popular os seus filmes com mais mulheres; por outro, o facto de

mais mulheres guionistas (e realizadoras) estar associado a um maior número de mulheres na tela poderá também significar que estereótipos relativos a filmes escritos e realizados por mulheres estão ainda bem presentes na nossa cultura. Ou seja, o facto de mulheres guionistas (e realizadoras) estarem associadas a filmes com mais mulheres protagonistas pode significar que estes são ainda os projectos que são atribuídos a mulheres tendo em conta a sua “sensibilidade feminina” para trabalhar “filmes de mulheres”. Esta é, naturalmente, uma questão que tem de ser avaliada no curso desta tese. Simultaneamente, é importante também investigar se as mulheres guionistas incluirão mais personagens femininas nos seus guiões de forma consciente, para tentar mudar o paradigma do cinema, ou se o farão de forma inconsciente por ser “aquilo que conhecem”. Por fim, fundamental é ainda perceber qual o tipo de personagens femininas (dentro ou fora de um estereótipo) que as guionistas mulheres terão tendência a escrever (se existem de facto tendências assinaláveis). Para responder a estas questões temos, novamente, de ir para além dos números encontrados.

A contextualização teórica que temos vindo a consolidar ao longo da tese serviu-nos, até agora, para compreender que:

1. O estudo do guião é relevante para as ciências da comunicação e para a forma como construímos a realidade;
2. A falta de mulheres guionistas é uma problemática que deve ainda ser abordada e investigada;
3. A falta de mulheres guionistas influencia a cultura cinematográfica e os padrões de histórias que estão a ser contados;
4. A falta de mulheres guionistas influencia o número de mulheres que vemos na tela, a construção de personagens femininas e, como consequência, a construção e interpretação da mulher na realidade.

Num estudo que se pretende seja sobre mulheres guionistas, sobre a forma como desapareceram da história do cinema, sobre as histórias que contam ou contaram, sobre a representação que fazem da mulher na tela, seria impossível não ir para além da teoria e dos números. Ao longo da tese fomos abordando e colocando diversas questões, algumas das quais ainda não conseguimos responder. Temos de colocar essas questões

directamente a mulheres guionistas. Queremos efectivamente dar voz a estas mulheres guionistas, conhecer o seu trabalho, a sua história de vida e, a partir dos dados recolhidos, começar a construir a história da mulher guionista portuguesa. Para tal, faremos uso e daremos voz agora aos nossos quatro estudos de caso apresentados de forma cronológica.

## Estudo de Caso 1: Virgínia de Castro e Almeida (1874-1945)

“É que às excellencias do estylo e à belleza da contextura literaria, o ultimo romance de Virginia de Castro e Almeida possui a animação plastica dos personagens que se prestam admiravelmente à muda representação cinematographica. Foi assim um duplo triumpho alcançado pela autora: o literario e o artístico do *écran*.”

(O Paiz 1925d, 2)

Virgínia de Castro e Almeida é a primeira mulher guionista portuguesa de que se tem conhecimento até à data. Daí que se torne, naturalmente, numa figura fundamental no estudo que estamos a tentar empreender e nesta procura por um espaço e por uma investigação da história do guionismo no feminino em Portugal. Hoje em dia, Virgínia de Castro e Almeida é mais reconhecida e lembrada (ainda que no panorama da história do cinema nacional, pouco lembrada) como escritora de livros infantis e como produtora (fracassada) da Fortuna Filmes. Contudo, neste estudo de caso o que pretendemos fazer é, através da história de vida desta autora/produtora, analisar o seu trabalho segundo uma nova perspectiva: Virgínia de Castro e Almeida, a primeira mulher guionista portuguesa.

Conquanto o estudo de Virgínia de Castro e Almeida segundo esta abordagem como guionista seja fundamental para descortinar os primórdios de uma história de escrita de guiões no feminino em Portugal, não se revela um estudo simples. Apenas dois filmes foram produzidos por Virgínia de Castro e Almeida: *A Sereia de Pedra* e *Os Olhos da Alma*. Não há qualquer registo filmico de *A Sereia de Pedra*. Não há também qualquer registo dos guiões de ambos. Teremos então de tentar fazer esta investigação tendo em conta a história de vida da guionista, os documentos escritos que encontramos sobre ela, os livros que escreveu e as personagens que desenvolveu. A análise dos guiões de Virgínia de Castro e Almeida terá de ser feita de forma mais abrangente, contemplando a procura do guião implícito em toda a documentação encontrada quanto à autora e seu trabalho.

Nesta difícil análise e investigação quase arqueológica e antropológica à vida e obra de Virgínia de Castro e Almeida, pesquisámos a Hemeroteca Municipal de Lisboa, a Hemeroteca Digital, a Hemeroteca Digital Brasileira, Gallica da Bibliothèque Nationale de France e a Bibliothèque Nationale de France, a Biblioteca Nacional (Arquivo da

Cultura Portuguesa Contemporânea), a genealogia de Virgínia de Castro e Almeida, a Cinemateca e os jornais de cinema disponíveis para consulta, a Biblioteca Municipal do Porto e os jornais de cinema disponíveis para consulta e o ANIM (Arquivo Nacional da Imagem em Movimento) da Cinemateca para visionamento de *Os Olhos da Alma*. Adicionalmente, recorremos a algumas obras de referência da história do cinema nacional onde encontramos a presença de Virgínia de Castro e Almeida e da Fortuna Filmes, tais como: Fragoso e Fonseca 1949-1956, Nobre 1960, Pina 1977, Pina 1978, H. A. Costa 1978, Ribeiro 1983, Baptista 2003, Ramos 2011, entre outros. Quanto a obras específicas da autora que nos ajudaram, não só, a perceber o seu estilo de escrita e temáticas, bem como a sua personalidade, focamo-nos particularmente em V. d. Almeida 1913, V. d. Almeida 1917a, V. d. Almeida 1924a e V. d. Almeida 1925.

Tendo como base esta pesquisa e investigação (que poderá ser encontrada de forma mais alargada na bibliografia) começamos por explorar a interessante história de vida de Virgínia de Castro e Almeida, que certamente nos dará já algumas pistas quanto ao percurso que tomou como guionista e produtora.

### **E.C. 1.1. História de vida**

Virgínia de Castro e Almeida nasceu a 24 de Novembro de 1874 em Lisboa com o nome completo de Virgínia Folque de Castro e Almeida Pimentel Sequeira e Abreu. Nos seus romances, contos e guiões, adoptou simplesmente o nome Virgínia de Castro e Almeida, que é o que usaremos nesta tese.

Filha de uma família abastada e aristocrata, foi seu pai D. Luís Caetano de Castro e Almeida Pimentel de Sequeira e Abreu, 1º Conde de Nova Goa, e sua mãe, Virgínia Folque. Tendo em conta o seu estatuto social de aristocrata, Virgínia de Castro e Almeida poder-se-ia facilmente ter tornado numa “simples e comum” mulher da alta sociedade. Todavia, aos oito anos começou a escrever composições dramáticas e parece ter-lhe tomado o gosto, dado que nunca mais deixou de escrever. Em 1895, e sob o pseudónimo Gy (curiosamente um nome que poderia funcionar como sendo de homem ou mulher)<sup>27</sup>, Virgínia de Castro e Almeida começa a sua carreira como escritora de livros infantis. A *Fada Tentadora*, de 1895, é o primeiro livro que escreve que é editado. Para além de ter

<sup>27</sup> De assinalar que Gy era também a forma como amigos mais chegados a tratavam (como podemos asseverar pela leitura de cartas a si dirigidas). Deverá, portanto, ter sido esse um dos motivos para Virgínia de Castro e Almeida ter optado por esse pseudónimo.

sido um sucesso na época, ainda hoje em dia é considerado como uma obra pioneira da literatura infantil em Portugal. Nesse mesmo ano, em 1895, Virgínia de Castro e Almeida casou em 20 de Julho com João Pereira Mota Prego Meira Vasconcelos (um engenheiro agrónomo, membro da Academia Real das Ciências que é quinze anos mais velho do que ela). Virgínia de Castro e Almeida não tinha ainda completado vinte e um anos. O casamento, contudo, não interferiu na vida literária da autora, cuja aventura parecia estar apenas a começar.

Dois anos depois de casar, Virgínia de Castro e Almeida torna-se mãe pela primeira vez. Em 1897 nasce Luis Manuel de Castro e Almeida da Mota Prego (1897-1982). José Lopo, segundo filho do casal, nasceria um ano mais tarde (1899-1956). A única filha de Virgínia de Castro e Almeida (cuja história conturbada abordaremos em breve), Luisa Constança, nasceria cinco anos depois (1904-1920). A maternidade parece trazer, para Virgínia de Castro e Almeida, uma preocupação acrescida no que diz respeito ao ensino de crianças. Nesse sentido, em 1907, a autora dirige a colecção *Biblioteca para os Meus Filhos* da Livraria Clássica Editora. Vários dos seus próprios livros são publicados nessa mesma colecção, tais como: *Céu Aberto* (1907), *Em Pleno Azul* (1907), *Pela Terra e pelo Ar* (1911), *As Lições de André* (1913), entre muitos outros. Esta colecção de livros infantis, e os próprios livros de Virgínia de Castro e Almeida nela incluídos, têm como principal objectivo o de instruir as crianças, educá-las, ensiná-las, de forma fácil e divertida.

Na década de 1900, Virgínia de Castro e Almeida é não só uma escritora reconhecida de livros infantis, mas também uma cidadã de bom nome e estatuto social aristocrata que lhe confere na sociedade um papel influente na definição de normas e condutas de bom comportamento social. Como mulher instruída, com uma “boa educação vulgar de todas as mulheres da minha classe, do meu tempo e da minha terra” (V. d. Almeida 1913, 11), e preocupada com a situação e a condição da mulher, Virgínia de Castro e Almeida escreve dois livros: *Como Devo Governar a Minha Casa* (1906), seguido por *Como Devemos Criar e Educar os Nossos Filhos* (1908)<sup>28</sup>. Ambos são

<sup>28</sup> Na verdade, *Como Devo Governar a Minha Casa* não foi originalmente escrito por Virgínia de Castro e Almeida mas por Giulia Ferraris Tamburini. Foi pedido a Virgínia de Castro e Almeida que fizesse a tradução do livro, porém esta, ao lê-lo, considerou que uma tradução não seria o suficiente dado que o livro não estava adaptado a uma realidade portuguesa. Assim, escreve a própria, “Fizemos [...] um plano tomando como base a obra de G. Tamburini, mas cortando por vezes capítulos inteiros, substituindo outros completamente, introduzindo nova doutrina, adaptando o livro ao meio português, modificando emfim de um modo geral a obra italiana.” (V. d. Almeida [1906] 1924a, 6).



dirigidos especificamente às mulheres e derivam das preocupações de Virgínia de Castro e Almeida quanto a questões relativas à educação, à formação e ao comportamento adequado da mulher no seio familiar e na sociedade. Em *Como Devo Governar a Minha Casa*, escreve:

A mulher é ainda um ser inferior ao homem pela organização do seu cerebro. Ha coisas que ella vê sempre imperfeitamente; ha raciocinios que nunca faz. Resulta d'isto que, só por si, tem tido pelo menos durante algum tempo, o exemplo ou lição de um criterio mais firme, ella é em geral absolutamente incapaz, sósinha de se guiar e à sua família sensatamente e sem esses laços inevitaveis nas nossas organizações cerebraes mesmo as mais favorecidas. (V. d. Almeida [1906] 1924, 293)<sup>29</sup>

Quanto a estes livros e ao que advoga nos mesmos, escreve a própria poucos anos mais tarde:

Pensava (e parece-me que mais tarde cheguei mesmo a escrevel-o) que a missão da mulher era toda obediência, passividade, sacrificio. Entendia que o nosso mais bello título de glória era sermos, agora e sempre, as creaturas de submissão incondicional que o passado fizera de nós. Não via outra coisa; julgava que só esse caminho podia ser trilhado pelos entes secundários que eramos e cujo unico destino elevado se encarnava na maternidade [...]. (V. d. Almeida 1913, 11)

Assim, é verdade que entre 1906 e 1908 (e, naturalmente, antes dessas datas) Virgínia de Castro e Almeida acreditava que as mulheres se deveriam resumir ao papel de entes secundários e submissos, menos dotados do que os homens. Porém, e ainda segundo a própria, “Essa nobre concepção dos verdadeiros deveres e direitos da mulher não encontrava um echo indulgente na minha consciência.” (10). “E depois... depois tive uma grande mestra, a Vida; essa mestra rude e prodigiosa cujos ensinamentos práticos nunca falham.” (13).

Se em 1906 e em 1908 Almeida advoga a imagem da mulher passiva e submissa, dona de casa e mãe, que deve cumprir os seus deveres e obrigações de forma abnegada; em 1913, lança um novo livro intitulado *A Mulher* em que faz uma revisão quanto às suas ideias pré-concebidas no que diz respeito à figura da mulher, seus direitos e deveres. De assinalar é também o facto de, nesse mesmo ano, em 1913 (e num processo que se

<sup>29</sup> Neste caso específico optámos mais uma vez por indicar a data original de publicação do livro de Virgínia de Castro e Almeida em parêntesis rectos dado que interfere directamente na leitura e na análise da sua história de vida e da sua evolução de pensamento.

estenderia até 1917, como o faz notar uma notícia de 15 de Março do ano supramencionado no jornal *A Capital* (1917, 1)), a autora se ter divorciado. Na verdade, protagonizou o primeiro divórcio civil português. O livro ficcionado de Filomena Marona Beja, *A Duração dos Crepúsculos* (2006), baseado em factos reais mas que romanceia parte da história de vida de Virgínia da Castro e Almeida, alude ao divórcio da autora, o primeiro em Portugal e o primeiro em que a guarda dos filhos (no caso, da filha) é retirada da mãe, acusada de lesbianismo. Segundo Virgínia de Castro e Almeida em carta endereçada a Ana de Castro e Osório, “penso na minha filha que é preciso conquistar. D’ella, infelizmente nada sei há quase um mez. O meu advogado [...] desde que partiu para Guimarães nunca mais me escreveu, nem sequer responde às minhas numerosas cartas a pedir noticias. Sahiria de Guimarães? Roubarão as cartas? Estará doente? Terá morrido? Nada me espanta.” (V. d. Almeida 1914b). Numa outra carta datada de 2 de Novembro de 1914, a angústia por não saber da filha mantém-se premente na escrita da autora: “Há dois anos (foi em Novembro de 1912 que a abracei pela última vez) que não vejo a minha filha e que não sei d’ella senão o que posso apanhar às escondidas e usando de manhas. Se eu tivesse morto gente não merecia de certo maior castigo.” (*Ibid*).

Quanto ao processo moroso e difícil de divórcio, Virgínia de Castro e Almeida troca diversas cartas com Ana de Castro e Osório em que não só refere as suas muitas angústias quanto ao processo longo e à ausência da filha, como o cansaço advindo de uma luta desigual entre si e o sistema judicial composto por homens (cf. V. d. Almeida 1914-1917, BPN Esp. N12/152). Adicionalmente, num texto publicado em *A Capital* intitulado “Um Crime” e assinado por Virgínia de Castro e Almeida, esta relata o infortúnio de uma mulher que “nascera n’um paiz onde se falava muito de liberdade e de direitos: a liberdade de consciencia, a liberdade do voto, a liberdade dos cultos, o direito da mulher... Mas eram só palavras. O espirito da nação conservava-se feudal. A mulher e o povo, esses dois tragicos irmãos de infortúnio, continuavam a estar, apesar de tudo, votados à escravidão” (V. d. Almeida 1915, 1). Embora nunca chegue a assumir-se como essa mulher, compreendemos que o é à medida que o texto avança e que descreve um processo judicial conturbado.

A Família, esse formidável baluarte com que a pobre mulher ingenuamente contára (não acreditando um segundo que ella a abandonasse no seu infortunio e na defesa da sua dignidade) transformou-se n’um perigoso núcleo de inimigos. [...] Ao ver uma creatura do seu sangue defender os princípios que ameaçam a estabilidade dos seus privilegios, a Família aristocrática, transformada em

inimiga, vem perante os tribunais accusar o seu próprio sangue. Accusa a pobre mulher de histérica. (*Ibid*)

Especificamente quanto à filha que lhe é tirada, escreve ainda Virgínia de Castro e Almeida no mesmo texto:

[H]oje rouba-se a filha de oito anos à mãe, sequestra-se a criança [...], ensina-se a innocente a detestar a mãe, priva-se esta de comunicar com a filha, de saber sequer as suas noticias; ilude-se a justiça; persegue-se uma mulher presa à cabeceira de um filho gravemente enfermo durante mezes, atormentando-a com as mais atrozes calumnias, atacando-a nos seus interesses, na sua reputação, dificultando-lhe a vida, tentando-se por todos os meios faze-la succumbir ao desanimo e ao desespero; vae-se perante os tribunaes accusal-a de histeria perigosa e requerer que seja internada como doida. (*Ibid*)

O texto termina com Virgínia de Castro e Almeida a asseverar que “A pobre mulher, que não se resigna nem succumbe, terá até ao fim a energia de cumprir o seu dever, defendendo o nome dos seus filhos pelos quaes sacrificou a vida” (*Ibid*). Ainda assim, pese embora toda a sua luta, Virgínia de Castro e Almeida não voltaria a ser autorizada a ver a filha que morreria a 25 de Dezembro de 1920 com dezasseis anos (cf. Certidão de Óbito 1921, BNP Esp. N104/Caixa5).

O livro *A Mulher* surge, portanto, no rescaldo deste divórcio que poderá mesmo (não podemos deixar de questionar e de conjecturar) ter influenciado a sua mudança de pensamento quanto à mulher e suas funções, ou ter sido também resultado da sua mudança de pensamento. Lamentavelmente, não sabemos qual terá sido o caso, apenas que o divórcio a separou do marido, da filha e da família (seus pais e irmãos).

*A Mulher* torna-se, no estudo de Virgínia de Castro e Almeida, uma ferramenta fundamental para compreender como a autora encara o seu papel como mulher no mundo, e como encara o feminismo que se tornou tão importante na sua vida. Escreve a própria: “Foi assim que o feminismo, que primeiro me apparecera sob a forma grotesca e vaga de uma utopia talvez perigosa, a pouco e pouco se transformou aos meus olhos numa grande e generosa idéa de redempção, que avança gravemente com a serenidade majestosa de todas as forças invencíveis destinadas a mudar a face do mundo” (V. d. Almeida 1913, 14). O feminismo, pensar sobre as mulheres como mulher, permitiu à autora reconfigurar e repensar a sua concepção do mundo e da mulher.

A pouco e pouco, por uma evolução lenta e segura, o aspecto de todas as coisas foi mudando à minha vista. Principiei a desconfiar dos instintos, dos entusiasmos irreflectidos, da ignorancia que dá illusões d’optica em frente da Verdade; habituei-me a julgar o que se me apresentava, não atravez do que os outros pensavam, mas sim atravez do meu proprio raciocinio que se ia libertando gradualmente dos preconceitos. (13-14)

É esta libertação que conseguiu para si própria que Virgínia de Castro e Almeida ambiciona para todas as mulheres da sua terra que continuam a estar constringidas a um espaço limitado da configuração patriarcal da figura feminina: “em mim eu vejo a imagem de tantas mulheres criadas e educadas como eu e que, tomando rumos diversos, à mercê das contingências da vida, se dispersam leves, ôcas ou apagadas, arrastadas por qualquer brisa, levadas em turbilhão para destinos de acaso...” (16).

Virgínia de Castro e Almeida, num discurso pungente, incita em *A Mulher* a que as mulheres de Portugal (e do mundo) decidam o seu próprio destino e deixem de se anular:

Mulheres da minha terra!... Gatas Borracheiras com o cérebro vazio, que esperam, sentadas na lareira e com estremecimentos mórbidos, a hypothetica aparição do príncipe encantado, criadas graves, que passam a vida com chaves da dispensa e a agulha na mão, sem terem a menor noção de economia doméstica nem de hygiene, confundindo a honestidade com o desleixo da beleza; animais de carga ou de reprodução, rodeadas de filhos que não sabem criar nem educar, bonecas de luxo, vestidas como as senhoras de Paris e com a intelligencia toda absorvida na decifração das modas, incapazes de outro interesse ou de outra comprehensão; pequenos phenomenos absurdos criados pela excepção de uma instrucção levemente superior e que, na vacuidade do meio, aparecem como prodigiosos folies cheios de vento, assoprados de vaedade, anormaes e infelizes; servidoras ferventes do snobismo e da bisbilhotice; imitadoras superficiaes de modelos que mal conhecem [...] Pobres mulheres da minha terra! (16-17)

A citação é longa, é certo, mas hesitamos em interromper a ode de Virgínia de Castro e Almeida às mulheres da sua pátria. Adicionalmente, para que a emancipação seja conseguida, para que a revolução feminina a que a autora incita se concretize, Almeida recorre ao feminismo (que já tanto temeu). “Não sou feminista”, diz a autora, “na accepção errada do termo que frequentemente se dá a esta palavra, tornando-se synonymo de violencia, de aspirações absurdas e ridículas.” (20). “O feminismo”, continua, “não é uma força que se levanta contra o homem; é a voz da mulher instruída, forte, equilibrada e pura, que aspira nobremente a um lugar ao lado do seu companheiro

para compartilhar as suas dores, os seus trabalhos, os seus cuidados e as suas alegrias” (*ibid*). “O feminismo quer que o homem deixe de considerar a mulher como agente exclusivo de prazer, como serva, como utensílio, como objecto de luxo; quer fazer da mulher a igual do homem, e não a usurpadora dos seus direitos.” (21). Virgínia de Castro e Almeida parece, portanto, fazer parte da primeira vaga de feministas. Daí que as suas ideias e pensamentos nos possam parecer familiares, já que antecederam as ideias e concepções das feministas que estudámos em capítulos anteriores. Contudo, a contínua investigação à vida e escritos da autora veio a revelar *nuances* e contradições na sua linha de pensamento.

Na verdade, contrariamente a Ana de Castro e Osório<sup>30</sup>, com quem partilha uma grande amizade, Virgínia de Castro e Almeida nunca foi militante da primeira vaga feminista que surgiu em Portugal no seio da Primeira República. Tal como o refere Elena Maria Cordero Hoyo<sup>31</sup>, ainda que as suas ideias de feminismo pareçam revolucionárias à época, funcionavam apenas num plano teórico e platónico. Se no livro *A Mulher* de 1913 apela a uma posição de igualdade entre homens e mulheres; numa carta de 2 de Novembro de 1914 a Ana de Castro e Osório escreve: “Eu não tenho jeito para conduzir rebanhos, e por outro lado revolto-me contra a ideia de seguir o rebanho. Libertei-me tarde demais. Acho que há correntes que me prendem, ferrugentas e pesadas que nunca poderei quebrar. Sirvo apenas para sonhar. E é pouco, pelos tempos que vão correndo.” (V. d. Almeida 1914b). Virgínia de Castro e Almeida não só repudia a ideia de conduzir um rebanho (supomos, as mulheres e um grupo feminista), como parece ter percepção que as suas ideias funcionam apenas no plano do sonho dado que se libertou tarde demais das amarras da sua educação.

<sup>30</sup> Ana de Castro Osório é uma reconhecida precursora e pioneira do movimento feminista em Portugal. É autora de livros juvenis (considerada até fundadora da literatura juvenil em Portugal), mas também de obras de índole feminista tais como *Às Mulheres Portuguesas* (1905) e *A Mulher no Casamento e no Divórcio* (1911). Acérrima defensora da igualdade de direitos entre homens e mulheres, é amiga pessoal e próxima de Virgínia de Castro e Almeida com quem tem, por carta, algumas discussões quanto ao feminismo e à posição da mulher na sociedade. Infelizmente, não poderemos aludir com detalhe a estes escritos nesta tese, apenas referir a sua existência (cf. BPN Esp. A/453).

<sup>31</sup> Elena Maria Cordero Hoyo está de momento a realizar um doutoramento que tem como tema o acesso das mulheres ao cinema em Espanha e em Portugal no Centro de Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa. Um dos seus estudos de caso é Virgínia de Castro e Almeida pelo que tive a oportunidade e o prazer de partilhar e discutir com esta colega várias ideias e conclusões quanto à vida e obra de Virgínia de Castro e Almeida. Essa partilha deve, naturalmente, ser aqui assinalada, bem como o trabalho de Elena Maria Cordero Hoyo que em muito virá contribuir também para recuperar a história esquecida de Virgínia de Castro e Almeida.

Em *A Capital* de 18 de Janeiro de 1914, porém, tinha anunciado Virgínia de Castro e Almeida “Um Milagre” (V. d. Almeida 1914a), uma nova escola para a educação feminina diferente das comumente conhecidas à época,

[N]ão emfim, nenhuma das formas usuas dos estabelecimentos de ensino feminino que ate agora teem pullulado na nossa terra, fabricas de manequins, agentes de destruição, de ruina, de mentira e de morte, onde as raparigas vao aprender a fazer barulho no piano, a fallar mau francez, a executar horrosos bordados de phantasia, a contractar negocios commodos com Deus, Nosso Senhor e toda a côrte celeste, a adquirir o habito da frivolidade, da ociosidade, do confessorio e o gosto morbido do pecado. (V. d. Almeida 1914a, 1)

O Gymnasium Madeira, que inauguraria a 28 de Janeiro de 1914 no Funchal, seria um estabelecimento de ensino feminino ao nível dos melhores da Europa, dirigido por uma suíça diplomada na Universidade de Berna e com um corpo docente que contaria com professoras vindas de Inglaterra, Bélgica, França, Suíça, Suécia e Portugal. Iniciativa do visconde da Ribeira Brava (Francisco Correia de Herédia) por considerar que, como o disse em conversa a Virgínia de Castro e Almeida, “A educação proveitosa do homem será um mytho enquanto não se tratar da educação racional da mulher.” (*Ibid*); este instituto seria, segundo a autora,

um instituto a valer, conscienciosamente destinado a fazer excellentes esposas, excellentes mães, excellentes donas de casa, na concepção moderna tão grave e tão linda d’esta triplice missão; para transformar em agentes utilissimos de trabalho e de bondade as proprias solteironas; para fornecer a todas as educandas elementos de ganharem a sua vida com dignidade para ellas e proveito para os outros, em qualquer grau da escala social em que se encontrem, e a amarem o seu trabalho, o dever e a virtude. (*Ibid*)

Embora não queira ser líder de rebanhos, Virgínia de Castro e Almeida mostra, ao longo da sua vida, uma preocupação grande pela educação da mulher. Só a mulher instruída poderá acompanhar verdadeiramente o homem. Numa carta datada de 2 de Abril de 1918 a Ana de Castro e Osório, a autora torna a revelar essa faceta advogando que a mulher tem ainda de ser ensinada pelo homem uma vez que ideais de liberdade e independência levam tempo a ser conseguidos (cf. V. d. Almeida 1918, BNP Esp. A/453). Numa outra carta a Ana de Castro e Osório, de 17 de Março de 1917 (e, temos de lembrar, no rescaldo do término do seu tumultuoso e longo divórcio), escreve Virgínia de Castro e Almeida quanto a homens e a mulheres, “Iguaes só no céu” (V. d. Almeida 1917b, BNP

Esp. A/452). Ao que tudo indica, para Virgínia de Castro e Almeida, apenas a educação poderia, em algum momento, equilibrar a balança e tornar a mulher mais igual ao homem. Nesse sentido, em 1931, numa série de seis artigos que foram enviados para *O Século*, escreve a autora:

Escrevo estas linhas para os trabalhadores intellectuaes de Portugal e, sobretudo para as mulheres portuguezas que, ha algum tempo para cá, parecem resolvidas a acompanhar o movimento de transformação do mundo que attribue ao elemento feminino... novos direitos. A proposito d'esses novos direitos tão apregoados, não resisto à tentação de dizer um logar commum que nunca será assaz repetido: sem a compreensão das novas responsabilidades e dos novos deveres, os celebrados novos direitos, não passam de brincadeiras de creanças. (Almeida 1931, BPN Esp. 104/Caixa1)

As ideias de Virgínia de Castro e Almeida quanto à mulher, seus direitos e deveres são, portanto, complexas. Por outro lado, complexo deveria ser também, tendo em conta o seu estatuto social e os seus ideais republicanos, conciliar um novo conceito de mulher mais livre e as suas ideologias políticas. Ainda assim, é certo que em 1913, com o livro *A Mulher*, repensa e questiona a mulher como “objecto de luxo” e procura recuperar e assegurar a posição de igualdade para a mulher no mundo. Nos restantes escritos da autora, contudo, esta acaba por revelar que essa igualdade entre géneros ainda não foi conseguida, e que só o poderia ser através da educação (propósito e baluarte da Primeira República). Adicionalmente, compreendemos até ao momento e através da sua história de vida, do seu divórcio, dos seus escritos, do livro de apelo e revolta em relação à passividade feminina, que Virgínia de Castro e Almeida toma as rédeas da sua vida com consciência. Não será o vento ou o destino a comandar a restante vida da autora mas a sua vontade própria, aquilo que lhe aprouver fazer.

Em 1918, Virgínia de Castro e Almeida emigra. Nos registos e documentos analisados não se consegue ainda perceber com detalhe os motivos para a emigração. Não emigrou (como era comum na época) para seguir o marido, dado que se tinha divorciado. Terá emigrado por ambição própria? Até à data, os motivos claros para a emigração continuam a ser uma incógnita à espera de uma investigação ainda mais aprofundada. O que sabemos é que emigrou e que viveu muitos anos fora de Portugal, em França (Paris) e na Suíça (Genebra). É em Paris, em 1922, que decide criar a produtora Fortuna Filmes. É também nessa cidade, em 1931, que conhece Pamela Boden, uma escultora inglesa que ilustraria diversos dos seus livros e com quem manteve uma relação amorosa até falecer.

Sobre o seu relacionamento com Pamela Boden não nos poderemos, infelizmente, alongar. De apontar é, contudo, “o silêncio dos textos biográficos sobre a relação que Virgínia de Castro e Almeida manteve com a escultora modernista Pamela Boden (sim, a da exposição surrealista de 1940 com António Pedro e António Dacosta) e que até agora só foi tratada no belíssimo romance que Filomena Marona Beja lhe dedicou” (Abranches 2010, 59). Quanto a este assunto, escreve também Fernando Curopos: “Boden partira vivre aux États-Unis après la mort de Virgínia de Castro, en 1945, et disparaîtra totalement des notices biographiques rédigées sur l’écrivaine, effaçant ainsi de l’histoire de cette femme une grande partie de sa vie, pour ne garder que celle qui intéresse la «pensée straight»: son mariage, ses trois enfants, et son divorce.” (Curopos 2017, 29).

Comquanto possamos encontrar e ler diversas cartas dirigidas a Virgínia de Castro e Almeida onde “Pam” é referenciada, apesar de a própria Virgínia de Castro e Almeida, num artigo não datado da época, ter feito um agradecimento especial a Pamela Boden escrevendo: “quero testemunhar aqui a minha gratidão a Pamela Boden, colaboradora dos meus trabalhos e grande artista cuja fantasia transbordante trouxe uma tão importante contribuição à criação da «Historia de Dona Redonda»” (V. d. Almeida s.d.), a relação de Virgínia de Castro e Almeida e de Pamela Boden (reconhecida na época) foi remetida ao silêncio pela história. Assim, refere ainda Curopos, pese embora o pintor Dacosta tenha feito um quadro que representava a relação de Pamela Boden e Virgínia de Castro e Almeida<sup>32</sup>,

La notice muséale qui accompagne le double portrait, aujourd’hui exposé au musée d’Angra do Heroísmo (Açores), indique un titre tautologique: «Peinture». Cette notice n’est que le reflet de la «pensée straight» qui prévaut aussi dans le domaine de l’histoire de l’art. Alors que les pinceaux de Dacosta déjouent l’hétérofascisme et que Virginia de Castro et Pamela Boden affirment, à mots couverts, leur affectivité, immortalisant ainsi leur relation, la critique n’y voit, tout au mieux, qu’un écho de Picasso. C’est ainsi que le vrai sujet du tableau s’efface sous le nom générique de «peinture», condamnant les deux femmes portraiturées à rester des «lesbiennes fantômes». (Curopos 2017, 29)

Efectivamente, como escreve São José de Almeida, “No Estado Novo podia-se ser homossexual, mas não se podia dizer. Nem no mundo da alta sociedade, dos ‘marqueses’ e das festas com homossexuais nas casas particulares.” (S. J. Almeida 2009).

<sup>32</sup> Uma fotografia do quadro supramencionado pode ser encontrada nos anexos desta tese.



Virgínia de Castro e Almeida e Pamela Boden tornam-se, pois, “lésbicas fantasmas” e apagadas voluntariamente pela história.

Quando começa a Segunda Guerra Mundial, Virgínia de Castro e Almeida volta a Portugal (com Pamela Boden), mais precisamente a Cascais, em Setembro de 1939 (cf. BNP Esp. 104/Caixa1).

Quanto ao papel que desempenhou como emigrante, Virgínia de Castro e Almeida aproveita a sua estadia além-fronteiras para divulgar a história e a literatura portuguesas. Por um lado, traduz diversas obras de autores portugueses e grandes clássicos para francês: João de Barros, Garcia de Resende, Camões (para nomear apenas alguns autores); por outro, publica obras sobre a história e os feitos portugueses, como *Les Grands Navigateurs et Colons Portugais du XV et du XVI siècle – Anthologie des Ecrits de L’Epoque* – cinco volumes (1936-1938); *Conquests and Discoveries of Henry the Navigator* (1936); *Itinéraire Historique du Portugal* (1940), entre outros. Em paralelo, para além de traduzir os clássicos e grandes nomes portugueses para francês, traduz para português Dickens, Georges Sand, Marco Aurélio, Cervantes, etc. A sua preocupação não só pela divulgação da história e literatura portuguesas, mas também pela educação da gente da sua terra continua a ser evidente.

Enquanto ainda vive fora de Portugal, Virgínia de Castro e Almeida é nomeada para desempenhar o cargo de delegada do Governo Salazarista na Sociedade das Nações, exercendo funções no Instituto Internacional de Cooperação Intelectual. A 22 de Maio de 1927, segundo o jornal *O Paiz*, é também nomeada, por aclamação, membro da Academia das Ciências de Lisboa. Quanto à sua função como delegada de Portugal junto do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual, relata a autora, numa carta enviada de Paris e datada de 21 de Janeiro de 1926 endereçada a Rodrigo José Rodrigues, um encontro em que participou no exercício das suas funções: “N’esse almoço, de uns 50 talheres, havia só quatro mulheres: M<sup>me</sup> Currie, M<sup>lle</sup> Bonnevie, Helena Vacaresco e eu; as duas primeiras, delegadas junto da comissão de Cooperação Intellectual, as duas últimas, junto do Instituto.” (V. d. Almeida 1926). Também Suzanne Miers descreve como Virgínia de Castro e Almeida era uma das raras representantes femininas do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações (cf. Miers 2003, 199). Adicionalmente, curioso é também ver como Virgínia de Castro e Almeida, num *dossier* da Sociedade das Nações com diversas notas disponíveis e documentos com planos para as funções da mesma, escreve: “Devo encarar a ideia internacional segundo o meu ponto

de vista de mulher e pertencente a um paiz onde essa ideia não existe.” (V. d. Almeida s.d.). Finalmente, é como delegada do Governo de Salazar, e em parceria com o Secretariado de Propaganda Nacional, que escreve pequenos livros de difusão histórica e de doutrinação dos valores e da visão do Estado Novo (a colecção *Pátria*).

Ao longo da vida de Virgínia de Castro e Almeida parece haver sempre uma constante: a sua permeabilidade à mudança e à evolução. Desta feita, apercebendo-se da inutilidade das noções científicas e dos ensinamentos que tentou transmitir nos seus livros infantis mais antigos da colecção *Biblioteca para os Meus Filhos*, e enquanto ainda vive fora de Portugal, a autora escreve outros livros infantis em que procura incentivar já não uma aprendizagem científica, mas a criatividade e a imaginação. Como resultado deste esforço, surge *História de Dona Redonda e da sua Gente* (1942) e *Aventuras de Dona Redonda* (1943). Escreve Virgínia de Castro e Almeida quanto à evolução dos seus livros e pensamento: “As minhas ideias eram então muito diferentes das que tenho hoje. Levada por mão que julgava ser segura deixara-me arrastar pela vaga de materialismo e de positivismo no qual os homens do século XIX se afogaram: orgulhosas certezas nas conquistas das ciências experimentais, fé absurda e exclusiva na infalibilidade dos imperfeitíssimos sentidos humanos.” (V. d. Almeida s.d.). No artigo de jornal não datado encontrado na Biblioteca Nacional Portuguesa, refere a autora que, na verdade, se a sua atitude mental muda, o seu espírito permanece o mesmo mas,

o meu espírito, agora consciente, proclama a indivisível dualidade dos mundos visível e invisível: dois mundos distintos num só mundo verdadeiro. Este segredo – cofre sagrado encerrando tantas coisas preciosas que cegamente os homens procuram fora dele – este segredo que devemos descobrir durante a nossa passagem na terra foi-se-me revelando a pouco e pouco através de muitos e muitos anos de vida intensamente e duramente vivida. (*Ibid*)

Em Setembro de 1939, como mencionámos, Virgínia de Castro e Almeida retorna a Portugal. A 22 de Novembro de 1945 morre em Lisboa sem ter completado setenta e um anos.

Nesta viagem pela vida de Virgínia de Castro e Almeida, fizemos apenas referência à criação da Fortuna Filmes e, portanto, ao papel da autora no cinema em Portugal. Chega, todavia, o momento de nos debruçarmos sobre a sua experiência no mundo do cinema.

### E.C. 1.2. O cinema e Virgínia de Castro e Almeida

A experiência de Virgínia de Castro e Almeida no cinema, tanto quanto sabemos, começa em França, em Paris, cerca de 1920. Tudo indica que a autora era amante de cinema. Vinda de uma família de bom nome, reconhecida já pelos seus livros infantis (e não só), aristocrata, mulher mas com uma mente autónoma, no início dos anos 20, em Paris, Virgínia de Castro e Almeida decide criar um prémio de 5.000 francos a atribuir ao melhor filme francês do ano. “M<sup>me</sup> Virginia de Castro avait mis à la disposition de M. Michel Carré, président de la Société des Auteurs de films, une somme de 5.000 francs à être attribuée à l’auteur du meilleur film français paru en 1922.” (LYNX 1923, 556). A revista *Cinémagazine* refere este prémio ainda numa outra publicação: “M<sup>me</sup> de Castro donne le témoignage [de sympathie] aux cinégraphistes français, en accordant à l’auteur du meilleur film français paru en 1922 – film choisi par un jury que désignera la Société des auteurs de films – les 5.000 francs du prix de Castro; un prix plus important devant être accordé l’an prochain.” (Cassagnes 1922, 170). Quanto a este prémio, não sabemos ao certo como o patrocinou Virgínia de Castro e Almeida. Por um lado, poderá ter aproveitado fundos próprios dado que, efectivamente, fazia parte da aristocracia, tinha fortuna familiar (que geria autonomamente), e era já nesta altura uma escritora de renome. Por outro lado, tendo em conta que, como iremos ver, na sua produtora conta com a colaboração financeira de um E. Bensaude, açoriano sobre o qual pouco se sabe, mas cuja família sabemos tratar-se de uma das mais ricas dos Açores e de Portugal Continental, talvez também neste prémio tenha tido o apoio ou colaboração financeira do mesmo. Especulamos, é certo, mas é o que podemos fazer para procurar aventar respostas.

A decisão de criar este prémio originou, no entanto, algumas críticas a Virgínia de Castro e Almeida por parte de outros portugueses emigrados em Paris. Paulo Osório, por exemplo, citado por Félix Ribeiro, refere que achava “estranho um português ou uma portuguesa se lembrar de ir dar o seu dinheiro para proteger uma arte próspera num País onde esses incentivos não faltavam” (Osório *apud* Ribeiro 1983, 202). Contudo, a aventura de Virgínia de Castro e Almeida no cinema não se fica por aqui, virando-se então para o seu país.

Tendo em conta o seu aparente amor pelo cinema, não foi o suficiente para Virgínia de Castro e Almeida criar um prémio: tudo indica que ela queria fazer parte desse mundo de forma mais efectiva. Assim, em 1922, com capital seu, com a ajuda de capitais de intuições de Paris e com o contributo de capital de E. Bensaude (cf. Ribeiro 1983,

202), cria a Fortuna Filmes, uma produtora portuguesa com sede na Rua de Montmartre, Paris, onde vivia. No jornal *Diário de Lisboa*, há também uma referência à Fortuna Films e aos seus sócios e gerentes, a saber, Virgínia de Castro e Almeida, “o Banco do Minho, o dr. Afonso Lopes Vieira, e o dr. Alberto Jardim” (*Diário de Lisboa* 1922, 2). Neste artigo de jornal não há, contudo, referência quer aos capitais franceses, quer a E. Bensaude. Na lista de pessoal da produtora identificada em Baptista 2003, são nomeados também como sócios da Fortuna Films: Virgínia de Castro e Almeida, Lopes Vieira, Alberto Jardim, Vieira de Castro e Matilde Bensaude.

Ainda que a sede da Fortuna Films seja em França, Virgínia de Castro e Almeida abre escritórios também em Lisboa, na Rua de S. Bento, perto da Portugália Filmes, a quem aluga um estúdio com o intuito de produzir filmes em Portugal. Este parece mesmo ser um dos grandes objectivos de vida da autora: fazer filmes, produzir, especificamente em Portugal. E desta feita, Virgínia de Castro e Almeida torna-se numa pioneira do cinema nacional: a primeira mulher produtora em Portugal. A ideia de mulheres realizadoras ou ligadas ao cinema nos primórdios da cinematografia em Portugal é quase inexistente, quase impensável... à excepção de Virgínia de Castro e Almeida, que escreveu e produziu os seus próprios filmes.

### **E.C. 1.3. Fortuna Films**

A Fortuna Films, produtora de Virgínia de Castro e Almeida com sede em Paris e com escritório também em Lisboa, surgiu em 1922, porém, contou com uma vida muito curta. Apenas produziu dois filmes: *A Sereia de Pedra*, em 1922, que custou cerca de 400 contos, e *Os Olhos da Alma*, em 1923, que custou cerca de 600 contos. Sobre estes filmes falaremos com maior pormenor em breve mas, para já, atentemos à forma como Virgínia de Castro e Almeida constituiu a sua empresa, como organizou e geriu a Fortuna Filmes.

Começando a pensar e a organizar a sua produtora e os filmes que quer produzir, a autora contacta o realizador francês Roger Lion e constitui uma equipa maioritariamente francesa. Com Roger Lion, vem também a sua esposa, Gil Clary, actriz profissional, e um actor francês já de nome feito, Max Maxudian. Adicionalmente, Virgínia de Castro e Almeida faz-se ainda acompanhar de cerca de vinte operadores e equipa técnica, maioritariamente franceses, entre os quais, Daniel Quintin (que vem da importante e reconhecida firma Eclair) e Marcel Bizot (que trabalhou no exército francês durante a

Primeira Grande Guerra). Marcel Bizot, em entrevista ao *Jornal dos Cinemas*, em 1923, e segundo o jornalista João Bastos Nunes, “tem frases cheias de carinho para a muito ilustre directora da Fortuna-Films, D. Virgínia de Castro e Almeida, que além de ser uma senhora extremamente delicada é ainda, uma senhora cheia de iniciativa com que muito tem a contar a cinematografia portuguesa” (Nunes 1923c, 74). Por breves momentos talvez seja interessante fazer uma curta pausa para atentar às palavras que são usadas para descrever Virgínia de Castro e Almeida à época e para as assimilar: ilustre, delicada, senhora cheia de iniciativa. Pausa feita. Continuemos.

A contratação de equipas e realizadores franceses na década dos anos 20 não é anómala, é, aliás, a norma quer em Portugal, quer noutros países, como os Estados Unidos, em que a contratação de realizadores estrangeiros era muito comum, não impedindo isso, porém, que se criasse, com eles, um tipo de cinema hollywoodiano (cf. Nobre 1960). Na verdade, no início do cinema, quando este tentava ainda encontrar o seu espaço, a sua vertente internacional era manifesta. Especificamente em Portugal, e como tivemos oportunidade de apontar no capítulo 2, a invasão francesa e de um italiano, permitiu desenvolver o cinema dos anos 20 e a criação de filmes tipicamente portugueses (cf. Nobre 1960, Baptista 2003, J. B. Costa 1991). Nesse sentido, Henrique Alves Costa chega mesmo a escrever que “Filmes para a história [nos inícios do cinema em Portugal] só ficaram realmente, os que foram confiados a realizadores profissionais estrangeiros” (H. A. Costa 1978, 42). Virgínia de Castro e Almeida não foi, portanto, pioneira nesta ideia de trazer equipas e um realizador francês para trabalhar nos seus filmes. Limitou-se a seguir o que era uma prática comum nos anos 20. A imprensa da época, contudo, e especificamente no caso da autora e dos seus filmes, parece aceitar com dificuldade esta invasão francófona. A 20 de Junho de 1925, *Mister Black*, no semanário ilustrado de cinema *Invicta Cine* refere: “Classificamos esta produção como franco-portuguesa, visto ela ser mais franceza do que propriamente portugueza.” (Black 1925). Já na revista brasileira *Fon-Fon*, nos seus artigos de crítica quer a *A Sereia de Pedra*, quer a *Os Olhos da Alma*, os filmes são apelidados como embustes: “Dizem que o film é só de artistas, director e original portuguez, e não é!” (*Fon-Fon* 1925b, 67). “O film é da A.G.C. – Selection Consortium”, podemos ler na crítica específica a *A Sereia de Pedra*, “e a direcção de Roger Lion. Viram? Compreenderam bem, temos ou não razões de vivermos prevenidos contra certos cinematographistas. E o film compensa o embuste?” (*Ibid*). A crítica acaba por responder que não, o filme não compensa o embuste e não é de forma

alguma português. Ao que tudo indica, ainda que hoje em dia a invasão francesa seja tida como um facto reconhecido da história do cinema português, à época, parece ter havido muita resistência a este tipo de produção, pelo menos no caso de Virgínia de Castro e Almeida. Temos, no entanto, de ponderar também se o facto de esta ser mulher poderá ter contribuído para um maior número de críticas nesse sentido. Não temos, porém, como o saber ou, na verdade, como investigar essa hipótese.

Efectivamente, o grande objectivo de Virgínia de Castro e Almeida com os seus filmes e a sua produtora é “que a cinematografia nacional, leve pelo mundo, um pouco da nossa raça, um pouco de nós todos. Editar só para o Brazil é pouco, embora mais económico. Eu só farei obras completas e custam fortunas películas assim” (Virgínia de Castro e Almeida *apud* Claro 1923a, 83). Virgínia de Castro e Almeida quer “mostrar às nações estrangeiras, por meio do cinema que é hoje o mais poderoso elemento de propaganda, as belezas naturais de Portugal, os seus monumentos e os costumes do seu povo, coisas em geral pouco conhecidas e, infelizmente, por vezes até calunniadas.” (V. d. Almeida 1925, 7-8). Também Roger Lion, no jornal *Cinémagazine*, refere que “M<sup>me</sup> de Castro voulut bien faire appel à mes connaissances techniques, pour transposer à l’écran son oeuvre, pour célébrer, dans tous les pays de langue portugaise, puisée au trésor des vieilles légendes nationales et dont le caractère local qu’il import et de converser dans nos transpositions, et toute l’originalité et le véritable charme” (*apud* Cassagnes 1922, 170). Adicionalmente, ainda segundo Roger Lion, a nobre ambição de Virgínia de Castro e Almeida é “faire connaitre, révéler au monde, le Portugal, apporter un peu de la Mère-Patrie à ses compatriotes, surtout à ceux de l’Amérique du Sud” (*Ibid*).

Pretendendo levar para o mundo um pouco do seu país, Virgínia de Castro e Almeida opta por uma equipa estrangeira não por “falta de patriotismo, mas sim porque a cinematografia em Portugal não se encontra bastante desenvolvida para que as produções obtidas exclusivamente com os seus limitados recursos técnicos e artísticos, tenham possibilidade de competir com as produções estrangeiras e logrem entrada nos mercados mundiais.” (V. d. Almeida 1925, 8). Também na revista *Cinémagazine*, de 3 de Novembro de 1922, podemos ler: “Le Cinématographe, quant à la production est à peu près inexistant au Portugal, il est du pouvoir, du talent et de la générosité de M<sup>me</sup> de Castro de contribuer à l’y développer.” (Cassagnes 1922, 170). Tendo em conta a conjuntura da época que parece ter incentivado a invasão francesa (e de um italiano) para bem do desenvolvimento da cinematografia portuguesa, Virgínia de Castro e Almeida parece

então totalmente enquadrada relativamente às restantes produtoras em actividade em Portugal.

Ainda segundo a autora, citada por Fragoso e Fonseca, “Os filmes portugueses, até agora produzidos, não são perfeitos. Por vezes, a acção é arrastada, o entrecho banal para as grandes plateias acostumadas a ter sob os seus olhos beleza e arte, ouvindo uma música feita expressamente para o que estão vendo...” (Virgínia de Castro e Almeida *apud* Fragoso e Fonseca 1949-1956, 524). Este parece ser um segundo motivo para a criação e investimento na Fortuna Films por parte de Virgínia de Castro e Almeida: a preocupação com a acção, com o entrecho dos filmes. Nesta citação, é ao guião que Virgínia de Castro e Almeida dá primazia, talvez deixando antever a sua propensão para guionista (também já preconizada pela sua carreira de ficcionista).

Conquanto Virgínia de Castro e Almeida queira, efectivamente, contribuir para o desenvolvimento e divulgação da produção nacional, fazer obras completas, como a própria o diz, “custa fortunas”. Talvez por isso, porque era um projecto demasiado ambicioso e dispendioso, a vida da Fortuna Films tenha sido tão curta. Isso poderia explicar também o porquê de, tal como é referido na revista *Cinémagazine*, de 6 de Julho de 1923, a Fortuna Films ter sido renomeada Rossy Films após a entrada de novo capital (Oliva 1923, 16). Tendo em conta a necessidade de entrada de novo capital, podemos assumir que a Fortuna Films estivesse com dificuldades económicas. Segundo a *Cinémagazine*, no mesmo artigo, especulava-se que a agora Rossy Films adaptaria *A Ceia dos Cardeais*, peça portuguesa de Júlio Dantas, mas não há qualquer registo de que tal tenha acontecido. A 16 de Outubro de 1923, também na *Cinémagazine*, temos novamente referência à Rossy Films, antiga Fortuna Films, e ao filme *Le Chatêu du Chocolat*, uma comédia com guião de Arthur Duarte, que deveria ser produzido pela produtora (Cinémagazine 1923a, 258). *O Castelo de Chocolate*, de Arthur Duarte, chega mesmo a ser produzido pela Rosy Films (tal como mencionado na revista ilustrada de cinema *Porto Cinematográfico*, em Setembro de 1923, e em *Filmes Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949* de Félix Ribeiro). Na revista ilustrada supramencionada, de Setembro de 1923, podemos ler:

A sr.<sup>a</sup> D. Virginia de Castro e Almeida, a quem se deve a fundação da Empreza Fortuna Films, hoje Rosy Film, e que de futuro passará a denominar-se Pathé Consorcio Cinema, deve ainda este mês regressar a Paris. [...] A sr.<sup>a</sup> Virginia de Castro e Almeida, far-se-á acompanhar de um novo «metteur-en-scène», o sr. Hugon e tres artistas francezes. A nova produção desta empreza intitula-se

“Nobreza”, original da talentosa escritora-empresaria, sendo confiados os papéis principais a Artur Duarte e Ginnete Mary. [...] A Rosy Film propõe-se editar cinco films, sem interrupção no trabalho. (*Porto Cinematográfico* 1923b, 28)

Após pesquisa exaustiva em diversas bibliotecas nacionais e internacionais quanto a informação adicional relativa a Virgínia de Castro e Almeida, encontrámos na Bibliothèque Nationale de France o arquivo de um guião de Virgínia de Castro e Almeida de 1924, justamente *Noblesse*, que não parece ter chegado a ser produzido. Pese embora se tenham feito diversas diligências e tentativas para aceder e ler o guião, até à data tal ainda não foi possível dado encontrar-se em acesso reservado e protegido pela lei de direitos de autor.

A história de Virgínia de Castro e Almeida no cinema tem, porém, ainda diversas *nuances* que não são totalmente esclarecidas. Em *Franceses Tipicamente Portugueses* (Baptista 2003, 90-91), Tiago Baptista faz referência às dificuldades de montagem que sofreu o filme *Os Olhos da Alma*, o que poderá ter contribuído também para a falência da Fortuna Films. Ayres d’Aguiar (montador, produtor e realizador) e Virgínia de Castro e Almeida, com relatos diferentes de como tudo terá ocorrido, terão remontado o filme (segundo Virgínia de Castro e Almeida terá havido duas versões do filme sendo que a versão mais longa deste teria sido a de sua preferência e a que foi distribuída em França, Portugal e Espanha) e Roger Lion ter-se-á incompatibilizado com ambos rescindindo o seu contrato em Julho de 1923. Isto poderá explicar o porquê de, na criação da Rosy Films, Virgínia de Castro e Almeida ter optado por um novo realizador, André Hugon (realizador, guionista e produtor francês) para o seu novo filme *Nobreza*.

Félix Ribeiro, em *Filmes Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949* (cf. Ribeiro 1983, 129-132), conta ainda uma outra versão da história da Fortuna Filmes (que não é contraditória à que conhecemos, apenas acrescenta alguma informação). Segundo este autor, a Fortuna Films não resultou por não possuir estúdio próprio devidamente equipado em Lisboa e por ter tido de fazer os seus filmes em regime de aluguer (o que, supomos, terá custado elevadas somas de dinheiro). Contudo, e dado que a meados de 1923 a Invicta Films (produtora portuense de suma importância na década de 1920 em Portugal) se encontrava com grandes dificuldades financeiras, Virgínia de Castro e Almeida terá feito uma proposta para associar as duas empresas. Segundo carta de Virgínia de Castro e Almeida referida por Félix Ribeiro, a guionista e



produtora achava benéfica esta interligação entre empresas para criar uma indústria cinematográfica estável em território português. A proposta de Virgínia de Castro e Almeida terá sido inicialmente bem aceite tendo em conta duas outras cartas enviadas pela autora de Paris, a 12 de Dezembro de 1923 e a 21 de Dezembro do mesmo ano, procurando chegar a acordo quanto à associação e parceria. Os termos apresentados pela Invieta Films não são, todavia, aceitáveis para Virgínia de Castro e Almeida e as negociações ficam por aqui, nunca se concretizando a vontade da produtora de criar um empreendimento de monta em Portugal.

Finalmente, na imprensa nacional, segundo o jornalista João Bastos Nunes num artigo para o *Jornal dos Cinemas*, a Fortuna Films, que já nos mostrou “que possui elementos suficientes à sua frente de maneira a demonstrar no estrangeiro que a cinematografia lusitana é, uma afirmação” (Nunes 1923a, 51), deveria, depois de *Os Olhos da Alma*, fazer um filme cómico e um novo trabalho que levaria dois anos a completar sobre Inês de Castro. Numa outra rubrica do mesmo jornal, podemos ainda ler: “Nos meios cinematográficos, crê-se que a distinta escritora Virgínia de Castro e Almeida, assim que finalize a película ‘Olhos da Alma’, partirá para a Madeira, onde concluirá um argumento inspirado n’aquela região.” (*Jornal dos Cinemas* 1923c, 93). Numa entrevista conduzida por Augusto Claro, director de o *Jornal dos Cinemas*, a Virgínia de Castro e Almeida, esta não refere qualquer um dos projectos supracitados quando questionada relativamente a produções futuras: “Eu tenciono descansar um tempo... sinto-me cansada. Então trabalharei no meu novo argumento.” (Virgínia de Castro e Almeida *apud* Claro 1923a, 83).

A história de Virgínia de Castro e Almeida e da sua produtora parece então fragmentada. Surge-nos quase como um *puzzle* que tentamos completar. A partir de 1925, as referências a Virgínia de Castro e Almeida, Fortuna Films, Rosy Films, Rosy Films, etc., desaparecem quase totalmente da imprensa nacional e internacional. A 19 de Fevereiro de 1926, o jornal *Correio da Manhã* escreve: “O Sr. Julio Dantas propoz à Academia das Sciencias desta capital a candidatura da sra. Virginia de Castro e Almeida para socia correspondente da instituição. Sua eleição é garantida.” (*Correio da Manhã* 1926, 5). Já a 22 de Maio de 1927, o *Paiz* identifica Virgínia de Castro e Almeida como “considerada actualmente como o maior talento feminino da literatura portuguesa: o seu país reconheceu o seu valor, delegando a junto do Instituto de Cooperação Intellectual em Paris e acaba de ser nomeada, por aclamação, membro da Academia das Sciencias

de Lisboa” (*O Paiz* 1927, 5). A 13 de Novembro de 1929, temos em *O Correio da Manhã*: “O governo nomeou a sra. Virgínia de Castro e Almeida, para representar Portugal junto ao Instituto Internacional de Cooperação Intelectual de Paris.” (*O Correio da Manhã* 1929, 8). A referência à autora e seu contributo para as artes e ciências em Portugal e França não desaparece. É a referência a Virgínia de Castro e Almeida produtora e guionista que deixa de surgir na imprensa e em outros formatos.

À época a autora e valor do seu empreendimento pareciam ser reconhecidos. Augusto Claro apelida Virgínia de Castro e Almeida de “figura nobre portugueza, fazendo-se amar por todos pela sua benevolência e fidalguia”, “de sorriso gentil, um sorriso de extrema bondade onde os seus cabelos brancos põem uma nota estranha de poesia e de carinho”, “austera mas bondosa, escritora e psicóloga, sabendo delinear primorosamente nos seus soberbos argumentos a alma de uma mulher”, “um dos génios bons da cinematografia portuguesa” (Claro 1923a, 83). Carlos Magalhães de Azeredo refere que “além das suas finas aptidões artísticas, distingue-a uma compreensão das idéas geraes, que continu’a a ser rara nas mulheres. [...] D. Virgínia de Castro e Almeida tem coração de mulher e cerebro de homem” (Azeredo 1927, 4). *O Paiz* identifica a autora como “notavel escriptora portugueza de numeroza e variada producção” (*O Paiz* 1925d, 2). Mas, actualmente, o nome de Virgínia de Castro e Almeida e da Fortuna Films parecem ter caído no esquecimento.

Em 1960, Roberto Nobre refere que “O cinema português deve à memória desta ilustre escritora uma homenagem, pois ela foi, de certo modo, entre nós, o que Selma Lagerloff representou para o cinema sueco, com a diferença de que a romancista portuguesa, além de servir o cinema com bons entretidos de obras suas, arriscou nisso o seu próprio dinheiro” (Nobre 1960, 32-33). Luís de Pina, em 1978 escreve que houve, nos anos 20, várias tentativas de animar o cinema português, sendo a criação da Fortuna Films, “animada pela escritora Virgínia de Castro e Almeida, uma diletante” (Pina 1978, 15), a mais interessante de todas em Lisboa. Em 1983, Félix Ribeiro escreve sobre Virgínia de Castro e Almeida e a Fortuna Films: “Dona Virgínia de Castro e Almeida percebeu que sombrias nuvens se acastelavam por sobre a sua empresa tão entusiástica e conscientemente gizada e lançada depois. [...] [U]ma empresa que parecia capazmente organizada e estabilizada, desaparecia quase inopinadamente do panorama cinematográfico português. Já era sina...” (Ribeiro 1983, 207). Já Jorge Leitão Ramos é

mais peremptório quanto ao insucesso do empreendimento da autora. A Fortuna Films (produtora de pouca expressão) terá falhado dado que, segundo o autor,

Aristocrata, culta, cosmopolita e rica, o cinema terá sido, para Virgínia de Castro e Almeida, então a viver em Paris, uma vontade que ia com o ar do tempo desse início dos anos 20, quando a modernidade e o cinema casavam muito bem. Mas nem Roger Lion era cineasta que pudesse rentabilizar os investimentos nem Virgínia de Castro e Almeida era uma verdadeira produtora. A aventura diletante acabou depressa. (Ramos 2011, 29)

O cinema terá sido então um devaneio de uma mulher da aristocracia, uma “efémera tendência cinematográfica” (*Ibid*) de Virgínia de Castro e Almeida. A investigação de Tiago Baptista e de Rui Ramos<sup>33</sup> publicada em *Lion Mariaud Pallu. Franceses Tipicamente Portugueses*, de 2003, muito tem contribuído para recuperar alguma da história perdida de Virgínia de Castro e Almeida e da Fortuna Films. Ainda assim, haveria muito a descortinar e a compreender sobre esta primeira mulher guionista e produtora em Portugal.

Não podemos, na leitura da bibliografia actual quanto a Virgínia de Castro e Almeida, deixar de questionar se, não fosse ela mulher, seria ainda assim cunhada como diletante e com devaneios efémeros cinematográficos. Em meados de 1920 várias foram as produtoras cinematográficas que fecharam e que faliram (entre elas a Invicta Films e a Caldevilla Film, ambas do Porto que, na época, era um pólo de produção cinematográfica). Porém, da revisão da literatura que fizemos, é a Virgínia de Castro e Almeida que é atribuída parte da responsabilidade da falência da sua empresa por ser, repetimos, diletante e com tendências efémeras, incapaz, portanto, de assegurar este empreendimento. A história de vida de Virgínia de Castro e Almeida não parece, todavia, corroborar esta análise que é feita da autora.

Por outro lado, se Jorge Leitão Ramos refere também, na citação supramencionada, que Roger Lion não era cineasta que conseguisse rentabilizar

<sup>33</sup> Para um contínuo estudo da vida e obra de Virgínia de Castro e Almeida sugerimos, pois, a leitura do capítulo de Tiago Baptista “Franceses Tipicamente Portugueses” (Baptista 2003, 37-99) e de Rui Ramos “Os Olhos da Nação” (Ramos 2003, 99-125), bem como a cronologia que Baptista organizou relativa à Fortuna Films (Baptista 2003, 223-224). Adicionalmente, a investigação conduzida por Isabel Lousada, pese embora não se concentre especificamente em Virgínia de Castro e Almeida produtora, mas Virgínia de Castro e Almeida autora, em muito contribui também para melhor conhecer a história de vida e trabalho desta (Lousada 2013). Finalmente, esperamos ainda o término da supramencionada tese de doutoramento de Elena Maria Cordero Hoyo que, acreditamos, contribuirá igualmente em grande medida para um maior reconhecimento e lembrança de Virgínia de Castro e Almeida e da Fortuna Films.

investimentos (nem Virgínia de Castro e Almeida uma verdadeira produtora), pudemos, contudo, asseverar que após o término de *Os Olhos da Alma*, último filme da Fortuna Films, Roger Lion continuou a realizar longas-metragens e o seu nome continua a ser mencionado em diversas revistas e jornais franceses. O trabalho deste realizador continuou bem para lá do término da Fortuna Films.

Finalmente, numa investigação que se pretende sobre guionismo, não podemos deixar de especular se o grande objectivo de Virgínia de Castro e Almeida não terá sido contar as suas histórias em filme. Produzir (e ser produtora) poderá ter sido uma forma de o fazer. Efectivamente, Virgínia de Castro e Almeida começa como escritora (profissão que nunca abandona). Adicionalmente, escreve os guiões que são produzidos pela Fortuna Films e refere várias vezes o “entrecho”, o guião, a história, como algo primordial nos filmes e no seu interesse. Quando referida na imprensa, como vimos, Virgínia de Castro e Almeida é também apelidada como “autora”, “escritora”, “autora do enredo”, “escritora do romance”, etc.

Ainda assim, é difícil de afirmar com qualquer tipo de certeza que Virgínia de Castro e Almeida quisesse ser guionista mais do que produtora (ou mesmo, talvez, eventualmente, realizadora). Tudo são especulações e faltam-nos os fundamentos que nos permitam corroborar uma teoria consolidada. É, contudo, importante mencionar como, em 1920, era difícil ser guionista em Portugal. Em *A Capital: Diário Republicano da Noite*, num artigo de 17 de Abril de 1923, escreve-se sobre “A Crise dos Argumentos Cinematográficos”. Neste artigo refere-se que “No início da indústria cinematográfica, os directores de «studio» não tinham interesse especial em cultivar o autor de argumentos, como se os assuntos fossem inesgotáveis e o trabalho de os confeccionar uma infantilidade sem importância de maior” (*A Capital: Diário Republicano da Noite* 1923, 3). Nos Estados Unidos, continua o artigo supramencionado, os guionistas são reconhecidos, porém na Europa, Itália, Alemanha, França, os guionistas são ainda muito subvalorizados: “É que, toda a gente se crê com disposição para este trabalho” (*Ibid*). Todavia, tal não é verdade, “a primeira qualidade que se exige para autor de argumentos é a vocação; depois um profundo conhecimento de técnica da arte muda, em todas as suas ramificações e possibilidades. E finalmente conhecer o processo de escrever o argumento; calcular as dimensões e a realização; e de «decouper» o scenario.” Por seu turno, o artigo supracitado refere ainda que “Os portugueses teem sem duvida grandes qualidades para autores de argumentos embora não lhes sobre imaginação” (*Ibid*). Como conclusão, o artigo incita

os autores e guionistas portugueses a tentarem lançar o seu trabalho nos Estados Unidos, onde de facto o guionista é reconhecido e valorizado. Parece, portanto, que, em 1920, o espaço do guionista é ainda difícil de definir e de identificar a nível nacional.

Perante esta dificuldade e crise de guiões e guionistas em Portugal, Virgínia de Castro e Almeida, por exemplo, opta por produzir os seus filmes para contar as suas histórias. Na verdade, independentemente de podermos afirmar ou não a predilecção da autora pela escrita do entrecho em detrimento de outras funções, podemos dizer que, sem a criação da Fortuna Films, é provável que a autora não tivesse conseguido contar as suas histórias. Por outro lado, não tivesse a autora emigrado, também é possível que não tivesse conseguido criar a Fortuna Films. Estamos, todavia e ainda assim, no campo da especulação. Não temos respostas efectivas e fundamentadas quanto a estas questões. Parece-nos, porém, que podemos estar a especular tanto (tendo em conta a história de vida de Virgínia de Castro e Almeida) como quem a apelidou de diletante no cinema.

Nesta tentativa de lembrar e estudar Virgínia de Castro e Almeida, a primeira guionista portuguesa de que se tem conhecimento, encontramos pouco eco, poucas referências pertinentes (para além das já mencionadas). Contudo, como já referido, temos de procurar relembrar o trabalho de Virgínia de Castro e Almeida para compreendermos o início da história do guionismo no feminino em Portugal. Será, naturalmente, impossível estudar Virgínia de Castro e Almeida, guionista, sem referir Virgínia de Castro e Almeida, produtora. Acreditamos, todavia, que será na análise global da autora que encontraremos a sua marca como guionista.

#### **E. C. 1.4. *A Sereia De Pedra* – 1922**

*A Sereia de Pedra* é o primeiro filme produzido pela Fortuna Films. Tendo em conta os dados encontrados e recolhidos quer na bibliografia disponível, quer na hemeroteca, é difícil de precisar a data de estreia do filme. Em grande parte da revisão da literatura é referido que o filme seria do ano 1923, mas quando atentamos a jornais da época, as datas apresentadas são diferentes. Na revista francesa *Cinémagazine*, número 42, de 20 de Outubro de 1922, é referido que o filme, imaginado e animado por Virgínia de Castro e Almeida e por Roger Lion, será apresentado em Matiné de Gala no Cinema Artistic em Paris, sábado, 21 de Outubro às três horas (*Cinémagazine* 1922a, 92). Na mesma revista, número 43, de 27 de Outubro de 1922, é referida a mesma data, mas às

duas horas do sábado passado (*Cinémagazine* 1922b, 130). No número 44 da *Cinémagazine*, de 3 de Novembro de 1922, há referência ao filme que estreou no dia 21 de Outubro (Cassagnes 1922, 170). Assim, neste caso, parecem não restar muitas dúvidas. Em França, o primeiro sítio onde o filme estreou, foi apresentado com o nome *La Sirène de Pierre* a 21 de Outubro de 1922, às duas ou três horas, num sábado, no Cinema Artistic.

Já em Portugal, no jornal *A Capital*, de 3 de Abril de 1923, há uma crítica à estreia de *A Sereia de Pedra* que terá ocorrido no dia anterior, a 2 de Abril de 1923, no Salão Olympia em Lisboa: “A industria cinematográfica portuguesa só ontem apresentou o seu primeiro film” (R.F. 1923, 3). No entanto, em *Jornal dos Cinemas*, temos que “No passado dia 9 de Dezembro, foi exibido no Salão Olympia, para imprensa e convidados, o primeiro filme da ‘Fortuna-Films’, intitulado ‘A Sereia de Pedra’” (Barrere 1923, 19). Em Portugal, a estreia oficial do filme parece ter ocorrido a 2 de Abril de 1923, porém, terá havido uma antestreia e apresentação do filme para imprensa e convidados a 9 de Dezembro de 1922<sup>34</sup>.

Em todas as análises, críticas e referências ao filme recolhidas de jornais da época franceses, portugueses e brasileiros, e dado que foi a produtora de *A Sereia de Pedra*, Virgínia de Castro e Almeida é apelidada (conjuntamente com Roger Lion, realizador) como autora do filme. Ocasionalmente, Virgínia de Castro e Almeida chega mesmo a ser designada como criadora do filme. “La «Fortuna Films» nous présente la samedi 21 Octobre à l’Artistic, ce très beau film, ouvre de Mme Virginia de Castro et de Roger Lion, tiré du roman de Mme de Castro *Obra do Demónio*.” (Cassagnes 1922, 170). De apontar que, embora a revista *Cinémagazine* apelide *A Obra do Demónio* como romance de Virgínia de Castro e Almeida, este é, no entanto, um conto da autora. No jornal *Ciné* temos uma publicidade do filme onde podemos ler: “Film Franco-Portugais de Mme Virginia de Castro et M. Roger Lion.” (*Ciné por Tous* 1922, 12). Como vimos, na revista *Cinémagazine*, de 20 de Outubro, o filme é apresentado como “Ce grand film dramatique, imaginé et animé par Virginia de Castro e Roger Lion” (*Cinémagazine* 1922a, 92). Na revista *A Scena Muda* temos “Novella de Virginia de Castro e Almeida” (1925, 11); e na revista *Fon Fon*: “Cinedrama de Virginia de Castro e Roger Lion” e “Auteurs du film – V. de Castro e Roger Lion” (*Fon-Fon* 1925b, 67).

<sup>34</sup> Estas datas de apresentação (antestreia e estreia) de *A Sereia de Pedra* podem também ser corroboradas pela cronologia relativa à Fortuna Films apresentada em Baptista 2003.

Nomeamos apenas algumas das referências encontradas relativas ao filme nas diversas hemerotecas onde investigámos. Porém, em todas estas menções podemos desde já salientar um pormenor interessante a adicionar ao facto de Virgínia de Castro e Almeida ser considerada autora do filme (em pé de igualdade com Roger Lion). Ainda que alguns dos artigos mencionados e encontrados refira especificamente que *A Sereia de Pedra* é uma adaptação de uma obra (conto, não romance) de Virgínia de Castro e Almeida, o guionista nunca é referenciado. *A Sereia de Pedra*, baseado num conto de Virgínia de Castro e Almeida intitulado *A Obra do Demónio* e incluído no livro *A Praga* (V. d. Almeida 1917a), resulta de uma adaptação para cinema concretizada por Alberto Jardim, um advogado madeirense sobre o qual pouco mais se sabe. Suspeita-se que este Alberto Jardim poderá ser Alberto Figueira Jardim (1882-1970), advogado, professor, publicista, escritor de peças de teatro e sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa em 1965. Alberto Figueira Jardim escreve também um artigo, “A sereia de pedra’: importante inovação cinegráfica”, tal como referido no acervo do Arquivo Regional da Biblioteca Pública da Madeira, artigo este ao qual ainda não tivemos acesso, mas que nos faz suspeitar ainda mais da sua ligação ao filme.

Pese embora o facto de Alberto Jardim ser pouco (ou nada) mencionado nos jornais e revistas da época, é o guionista efectivo da trama de *A Sereia de Pedra*. Esta circunstância, contudo, não retira importância à análise deste filme para o curso desta investigação. Virgínia de Castro e Almeida é autora da obra original sendo que Alberto Jardim “apenas” adaptou. Assim, será deveras interessante procurar a marca autoral de Virgínia de Castro e Almeida algures nesta transposição entre obra original e adaptação. Por outro lado, dada a biografia de Virgínia de Castro e Almeida que acabámos de apresentar, e tendo em conta os dados e relatos encontrados quanto ao seu modelo de trabalho na produtora Fortuna Films, é impensável considerar que Virgínia de Castro e Almeida não terá tido influência na escrita e realização do filme (para além da sua função de produtora).

A análise aprofundada de *A Sereia de Pedra* e de todos estes parâmetros não se revela, no entanto, simples. Infelizmente, e como seria de contar, não conseguimos, até à data, encontrar o guião efectivo do filme, só o conto em que foi baseado. Adicionalmente, não existe também qualquer material fílmico da obra disponível. A película desapareceu, é desconhecido o paradeiro de qualquer cópia do filme. Esta análise torna-se, desta feita, mais difícil e menos precisa. Para conseguirmos estudar a trama do filme (e o filme em

si) teremos de nos basear na leitura e análise do conto *A Obra do Demónio* e na leitura e análise de sinopses, críticas, referências e comentários que conseguimos recolher relativas a *A Sereia de Pedra*. Nesse intervalo de estudo, entre conto e crítica, talvez comecemos a conseguir antever a trama do filme (o guião implícito) e os traços de uma guionista em potência.

#### **E.C. 1.4.1. *A Obra do Demónio* (conto) – 1917**

*A Obra do Demónio* é um conto de Virgínia de Castro e Almeida que faz parte do livro *A Praga*, de 1917 (V. d. Almeida 1917a). Começamos por desenvolver e apresentar uma sinopse alargada e comentada do conto e da sua trama para depois compreendermos o que poderá ter mudado na transposição para o filme.

Apresentemos primeiro as personagens pela ordem em que surgem na trama:

Guilherme Trancoso ou Muar – guarda do convento, preguiçoso, gosta é de festa e é muitas vezes o bobo da corte, é “homem de formidável arcaboço” (V. d. Almeida 1917a, 95). Pai adoptivo e posteriormente noivo de Bemvinda.

Padre Fragoso – “figura alta e esguia” (99), sensato e de bons conselhos, preocupa-se com o futuro de Bemvinda e de Guilherme.

Bemvinda – criança abandonada no convento que se torna em uma mulher perigosa e caprichosa. “Era calada, concentrada; tinha desdens silenciosos por tudo que a rodeava como se fosse uma princeza albergada por engano ou encanto, na choupana de um rachador de lenha.” (108-109). Bela, parece gostar da atenção dos homens e de os fazer sofrer.

Leonor – viúva de Manoel António e ama de leite de Bemvinda. Cuida dela e do seu filho Traliró como se fossem iguais. É desdenhada por Bemvinda e quase criada da casa.

Manoel António – marido de Leonor e pai de Traliró que morre deixando os dois na miséria.

Traliró – filho de Leonor e Manoel António, “um desgraçadinho, idiota e disforme” (104) que tem medo de tudo e gosta de seguir Bemvinda para todo o lado.



Miguel Domingues – arquitecto viajado que segue até à terra para reparações no convento e que tem ordem para ficar na casa do guarda, Guilherme. Interessa-se por Bemvinda, para si é mais uma conquista.

Passemos agora à análise pormenorizada do conto, com algumas citações da própria Virgínia de Castro e Almeida, que nos permitirá melhor compreender os meandros da trama e da sua personagem principal, Bemvinda, bem como encontrar o tom e a voz da autora da obra.

Guilherme Trancoso tem como alcunha “Muar” devido ao seu pai que era ferrador e alveitar de fama. Guilherme, seguindo o ofício do seu pai, também se tornou ferrador, porém os sonhos de grandeza, a fidalguia, fizeram-no achar que o seu trabalho era pouco digno e tornou-se empregado público, guarda do convento. Do que ele gostava era de festa, era o bobo dos filhos de famílias ricas e fidalgos e falava de forma expressiva, “pobre de grammatica e riquíssima de pittoresco” (96). Preguiçoso, como guarda trabalhava pouco, o que muito lhe agradava já que recebia gorjetas e tinha casa assegurada sem muito ter de fazer. Pesava-lhe, no entanto, a solidão (97). Na véspera de Natal, o Padre Fragoso encontrou uma criança abandonada por um “vulto embuçado de mulher” (100) e levou-a prontamente até Guilherme para que cuidasse dela. Guilherme ainda resmungou, contudo ficou com a criança enjeitada: Bemvinda foi o nome que o Padre lhe deu. Até aos três anos foi Leonor, esposa do Manoel António, que cuidou dela para lhe dar de mamar. No entanto, o marido de Leonor morre, e Guilherme, que precisa de ajuda para cuidar de Bemvinda, acolhe Leonor e o seu filho, irmão de leite de Bemvinda, “um desgraçadinho, idiota e disforme” (104) conhecido como Traliró.

A vida de Bemvinda e da sua família adoptiva corre normalmente no convento. A criança enjeitada é rápida a aprender e parece inteligente. Quando Bemvinda se prepara para a primeira comunhão, Guilherme recebe uma herança de três contos de reis. Bemvinda parece cobiçosa do dinheiro e o Padre Fragoso fica preocupado, porém Guilherme minimiza a situação: “Defeitos ha-de tel-os; é mulher e basta!” (107). Assim, apesar das advertências do Padre, Guilherme usa a sua herança para enviar Bemvinda para um colégio em Lisboa onde aprenderá tudo o que há de melhor. “O ideal sensato do padre, que era tornar a Bemvinda uma simples, honesta e trabalhadeira mulher de casa, temente a Deus e de poucas letras para garantia de bons costumes no meio ignorante e limitado em que estava destinada a viver, não seduzia o Muar.” (108).

Com dezassete anos, Bemvinda volta do colégio uma bela mulher, mas com gostos e pretensões de princesa sem trono. Bemvinda age como se não pertencesse a este mundo que parece considerar pobre e inferior a si. Com esta nova fidalga em casa, e devido aos caprichos que esta tem, Guilherme muda toda a sua forma de ser: torna-se trabalhador, cuida agora da horta que estava ao abandono, muda tudo para agradar a Bemvinda. Contudo ao Padre Fragoso isto não agrada, é a Bemvinda e o ócio que governam a casa de Guilherme quando ele devia ser um pai e impor a sua autoridade. Relutantemente, Guilherme tenta seguir os conselhos do Padre e impor a sua autoridade, contudo falha e Bemvinda ganha mantendo o seu espírito e vontade intocável e impenetrável.

O Traliró não reconhece Bemvinda quando esta retorna a casa e por isso tem medo dela, como tem medo de toda a gente. Passa os seus dias a seguir Bemvinda de longe e a espiá-la. Já Leonor, que trata de toda a casa para que Bemvinda se sinta uma princesa, tem saudades da pequena a quem deu de mamar e que agora a ignora e a obriga a chamá-la “Senhora D. Bemvinda” (117).

Depois de uma noitada com os seus amigos que zombam de Guilherme e da sua situação com Bemvinda, Guilherme põe-se a pensar no que será da rapariga, demasiado fidalga para esta gente e sem vontade de trabalhar. Que vai ser do futuro de Bemvinda? O que lhe irá acontecer? Com quem casará? Finalmente, Guilherme chega a uma conclusão: “E porque não casas tu com ella, grandessíssimo bruto?” (123). Guilherme ruma esta ideia e pergunta ao Padre Fragoso o que é que ele acha. O Padre concorda com Guilherme, agora que o mal está feito, que Bemvinda tem vícios que não se coadunam com a sua condição, a melhor solução será mesmo Guilherme casar com ela. Já Bemvinda, “disse que sim, sem entusiasmo nem repugnancia” (125). Contudo, na verdade, esta era uma situação que muito lhe aprazia, era o que mais lhe convinha, o que garantia a sua vida fácil.

Noiva de Guilherme, Bemvinda e o futuro esposo vão até Lisboa tratar do enxoval. É quando retornam na diligência que conhecem Miguel Domingues, um arquitecto viajado que segue até à terra para reparações no convento e que tem ordem para ficar na casa do guarda. Durante a viagem, Miguel vai tentando seduzir Bemvinda, que é para si um enigma: ora parece interessada, ora parece distante. Chegados ao convento, Guilherme cede o seu quarto a Miguel e passa a dormir na sala num colchão.

A presença de um hóspede e de um estranho em casa torna-se incômoda e muito trabalhosa para Leonor porque Bemvinda (pouco amiga do trabalho) quer dar “ao hospede a impressão de que ella, dona da casa, era pessoa fina e com hábitos de conforto” (147). Por causa do incômodo do hóspede, Bemvinda informa também Guilherme que não casará até Miguel ir embora. Por outro lado, não quer que Miguel saiba sequer do noivado. Guilherme irrita-se, quer casar no dia marcado, dali a um mês, “Pois as mulheres não eram feitas para casar e ter filhos?” (147-148). Porque haveria ele de continuar a dormir no chão durante meses se podia casar com Bemvinda e dormir na sua cama? Bemvinda não aceita a recusa, se Guilherme quer casar, pois que case, mas com ela não há de ser, ela vai embora e ele que case com outra. Guilherme, como sempre, acaba por se submeter aos caprichos de Bemvinda.

Nos primeiros tempos, Miguel passa pouco tempo em casa, atarefado com o trabalho. A pouco e pouco, começa a passar mais tempo na casa do guarda e a contar as suas histórias que muito agradam a Guilherme. Quando Guilherme adormece, ao ouvir as histórias intermináveis de Miguel que é amigo de falar, “Não se ouvia a voz fanfarrona de Miguel, nem o estalido da agulha picando a tela esticada no bastidor; só um sussurro de palavras murmuradas... E o Muar dormia” (150).

Miguel e Bemvinda vão-se tornando cada vez mais próximos, ainda que Bemvinda mantenha a sua distância e inconstância: ora é calorosa, ora é gélida. Traliró, que sempre espia Bemvinda, vê-a com Miguel e logo conta o sucedido ao Padre Frágoso. São as palavras de um pobre de espírito e o Padre não sabe o que deve pensar, mas o Demónio começa a sussurrar-lhe ao ouvido que se deve preocupar. Na mesma noite em que Traliró conta ao Padre o que viu, também Miguel fala com o Padre Frágoso e lhe pergunta sobre a virtude de Bemvinda, se é uma “rapariga de bons costumes” (158). O Padre encrespa-se, defende a Bemvinda: claro que é uma rapariga virtuosa e cuja virtude só vai aumentar quando casar e tiver filhos com o seu futuro esposo, Guilherme. Miguel fica surpreso, não sabia que Bemvinda estava noiva... E do Muar? Miguel começa a rir “com tanto gosto, que até as lágrimas lhe saltavam dos olhos” (160). “Noiva do Muar? [...] Que aventura! Palavra d’honra que nunca, na minha vida, me aconteceu coisa mais engraçada!” (*Ibid*). Miguel afasta-se continuando a rir, deixando o Padre a ruminar no assunto.

Depois de semanas e semanas a prometer mundos e fundos a Bemvinda, numa conquista com avanços e recuos, Miguel estava “no fim de algumas semanas [...] tão

adeantado como no primeiro dia” (166). Já o Padre Frágoso, que não conseguia esquecer o assunto da Bemvinda e do Miguel, resolve falar com Guilherme e dizer-lhe que deve casar o mais cedo possível, antes que uma desgraça aconteça. Guilherme não se apoquenta, ele conhece as mulheres: “As mulheres... em se agradando d’um homem que tenha uma certa aquella, não querem saber dos mais.” (170). Mas o Padre insiste e conta-lhe das suas suspeitas. Guilherme defende Bemvinda colérico, “Soffria como um damnado, ferido no seu amor e no seu orgulho e escondia instinctivamente a dôr sob aquella fanfarronada colérica” (173). O Padre Frágoso não insiste, sabe que Guilherme ficará a pensar sobre o assunto, e parte.

Guilherme fica de facto obcecado com a ideia de Miguel e de Bemvinda. “E se o Padre Frágoso tivesse razão? As mulheres são gado ruim e teem o diabo no corpo...” (*Ibid*). À noite, o jantar com Miguel, Bemvinda e Guilherme é tenso. Guilherme fulmina Miguel com o olhar e este apercebe-se que algo está mal: tem de partir quanto antes para Lisboa. Depois do jantar, Miguel segue a pé até à vila para arranjar forma de partir pela manhã para a capital. Guilherme espia-o pela janela e logo vê um vulto “que se esgueirava rente à muralha do lado de lá da horta, na direcção da escadaria do convento” (176). Tomando o vulto como Miguel que volta ao convento à socapa, Guilherme pega no chaveiro pesado pronto a dar uma lição ao hóspede indesejado.

Guilherme segue o vulto pelo claustro até que o vê a descer por uma escada deixada pelos operários. Sem mais demoras, Guilherme lança-se e empurra a escada com o vulto. O vulto cai desamparado no chão. “A este ruido um outro se juntou: a cabeça do homem batendo nas lages, produziu um som extranho como de uma abobora que, ao cahir, rachasse.” (179). A ideia do homem morto no chão, inicialmente, não incomoda Guilherme, se morreu é porque tinha de morrer, ele só empurrou a escada. Mas logo o medo toma conta de Guilherme que foge até casa.

Chegando a casa, para seu espanto, Guilherme vê a luz do quarto de Miguel acesa. Tenta abrir a porta do quarto mas não consegue e ouve a voz de Miguel lá dentro. Em desespero, Guilherme arromba a porta para encontrar Miguel “de pé no meio do quarto, pallido como um defunto; e, enrodilhado na roupa da cama um vulto cujos cabellos negros e crespos se espalhavam nas almofadas” (181-182). Guilherme parece uma fera mas “logo cambaleou e cahiu por terra fulminado” (182). Na verdade, Miguel caminhava para a vila quando viu Guilherme à janela a espia-lo e assustou-se com o que este pudesse fazer. Voltou atrás e viu que Guilherme seguia agora o Traliró, achando que era ele. Satisfeito,

viu finalmente a sua oportunidade para ter a sua aventura com Bemvinda. “No momento em que julgava tudo perdido, deparava-se-lhe uma ocasião maravilhosa para o desfecho triunfante da sua aventura.” (184). Volta a casa e convence Bemvinda a ir para o seu quarto dizendo que é seguro e que depois casará com ela. Assim, Miguel consegue finalmente o que quer. No dia a seguir partirá para Lisboa com uma boa história de conquista e aventura para contar, julga. No dia seguinte, Miguel parte de facto para Lisboa, “mas não feliz e despreocupado como julgara. A victoria custara-lhe cara de mais: a morte do Traliró, o desespero da Leonor, a apoplexia do Guilherme.” (*Ibid*).

Meio ano mais tarde, Guilherme, entrevado, fala com o Padre Fragoso desgostoso. Considera-se culpado de tudo o que aconteceu, tudo o que sofrer será pouco porque não soube cuidar da Bemvinda. Para compensar Bemvinda, Guilherme revela ao Padre que se oferecerá novamente para casar com ela, mesmo depois de tudo o que sucedeu. Quando Guilherme morrer, e já não tardará até que isso aconteça, a Bemvinda não falhará nem tecto, nem trabalho. O Padre Fragoso hesita, todavia, aceita o pedido de Guilherme. Já a Bemvinda, “acceitou a proposta do Muar” (188). Despida agora dos sonhos de grandeza e fidalguia, teve de o fazer. “Contentou-se... por enquanto.” (*Ibid*).

#### E.C. 1.4.1.1. Breve comentário e análise de *A Obra do Demónio* (conto)

Comecemos esta análise do conto de Virgínia de Castro e Almeida pela forma como a personagem principal em torno de qual toda a trama se desenvolve (Bemvinda) é descrita e definida. Enquanto as personagens masculinas do conto (o Padre Fragoso, Guilherme e Miguel) parecem tentar definir e fechar a figura de Bemvinda dentro de um conceito objectificado e limitado de representação feminina (mulher objecto de prazer, mulher-esposa e mulher-mãe); a personagem de Bemvinda parece, contudo, definir-se e existir fora do paradigma patriarcal que lhe é imposto e fora do paradigma estereotípico de mulher da época. Bemvinda, figura de resistência quase à imagem de Bartleby (“preferia não o fazer”), de uma aparente passividade que desarma quem com ela tem contacto, suscita a tragédia. A sua diferença, a sua força e resistência não se torna heróica mas trágica, levando-nos a questionar se a presença de uma mulher fora da ordem e do jugo patriarcal suscitará obrigatoriamente um resultado trágico e de não retorno. A mulher que não cumpre o seu desígnio feminino, tal como definido pelos valores patriarcais, é vista como uma ameaça e um perigo, fonte do sofrimento e da tragédia dos homens.

Segundo esta representação e interpretação masculina da personagem, Bemvinda é o bastião e a encarnação feminina de todos os males. Temos, porém, de compreender a personagem de Bemvinda e toda esta trama para além de um ponto de vista patriarcal, sob uma outra perspectiva não tão redutora ou masculinizada.

A personagem de Bemvinda e o conto *A Obra do Demónio*, em larga medida, poderiam ser considerados bovaristas. Não só Bemvinda é uma figura de resistência (como já referimos, à imagem de Bartleby) que se recusa a viver no vazio de ter uma existência pré-programa por um sistema patriarcal, como se isola na sua posição de mulher fora deste mundo que repudia e se torna incapaz de se relacionar verdadeiramente com o que e com quem a rodeia. Bemvinda, sendo uma subversão da imagem estereotípica da mulher, leva o leitor (o leitor que não é passivo) a questionar a própria condição feminina.

Também em *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, que foi inicialmente publicado na revista *Revue de Paris* em seis partes, de Outubro a Dezembro de 1856, e que provocou uma acusação judicial por blasfémia e ofensa à moral pública, Emma, a personagem principal, contribui para a desconstrução da visão idealizada e perfeita da mulher do século XIX. Apesar de ser bela e de parecer ser a dona de casa perfeita, Emma tem os seus próprios pensamentos, sentimentos, desejos (que provêm da leitura de livros e de uma instrução mais alargada que teve no convento do qual voltou mudada, dada a aborrecimentos e propensa a dar ordens aos criados, tal como Bemvinda que vai para o colégio e volta diferente, deslocada e com trejeitos de grandeza). Emma sente que a realidade prosaica e fechada que lhe é oferecida não a preenchem. O temperamento de Emma (o adultério, a futilidade) advém da cobarde submissão ao casamento que esta não desejava, mas ao qual se submeteu para conseguir fugir à sua vida fechada: “ela [Emma] sentia no íntimo essa cobarde submissão que, para muitas mulheres, é como um castigo e, simultaneamente, o resgate do adultério.” (Flaubert 2016, 242). Já Mario Vargas Llosa escreve:

In *Madame Bovary* we see the first signs of the alienation that a century later will take hold of men and women in industrial societies (the women above all, owing to the life they are obliged to live): consumption as an outlet for anxiety, the attempt to people with objects the emptiness that modern life has made a permanent feature of the existence of the individual. Emma’s drama is the gap between illusion and reality, the distance between desire and its fulfilment. (Llosa 1986, 139)

Adicionalmente, escreve ainda Llosa,

Emma is a basically ambiguous character, in whom contrary sentiments and appetite coexist [...] and this fundamental trait, which at the time of the book's appearance seemed absurd to critics accustomed to the Manichaeian distribution of vices and virtues among separate and distinct characters, seems to us today to be the best proof of her humanity. But her lack of precise definition is not only moral and psychological; it also applies to her sex, for beneath the exquisite femininity of this young woman a strong-willed, determined male lies hidden. (140)

Também Charles Baudelaire em “Ensaio sobre Madame Bovary”, publicado originalmente no jornal de literatura e belas artes *L'Artiste*, a 18 de Outubro de 1857, escrevera:

Só restava ao autor, para terminar a prova de força por completo, despojar-se (tanto quanto possível) do seu sexo e fazer-se mulher. Disso resultou uma maravilha; é que, apesar de todo o zelo de actor, ele não pôde deixar de infundir o seu sangue viril nas veias da sua criatura, e Madame Bovary, para o que há nela de mais energético e mais ambicioso, e também de mais sonhador, Madame Bovary permaneceu um homem. Como a Palas armada, saída do cérebro de Zeus, esse andrógino bizarro manteve todas as seduções de uma alma viril num encantador corpo feminino. (Baudelaire 2016, 347)

Não deixa de ser curioso que esta mulher que nos faz repensar a dificuldade da presença feminina num período patriarcal e constritor seja, no fundo, cunhada como um homem: com sangue viril do autor, energética, ambiciosa, sonhadora, determinada, Madame Bovary tem figura de mulher mas personalidade de homem.

Conseguimos de facto encontrar muitos paralelos entre Bemvinda e Emma. As duas são transgressoras, são figuras que questionam o seu tempo e espaço. Tal como Madame Bovary, são também as ambiguidades de Bemvinda que a tornam mais humana, mais real e mais próxima do leitor. Também Bemvinda parece ser uma figura feminina com personalidade de homem (porque forte, energética, ambiciosa, sonhadora). Também Bemvinda sucumbe ao resgate cobarde do casamento, embora ambicione algo mais. Também Bemvinda tem desejos próprios, vontades não submetidas a uma ordem patriarcal. Porém, Bemvinda não foi insuflada pelo sangue viril do seu autor (que foi Virgínia de Castro e Almeida). Bemvinda poderá, por seu turno, ter sido insuflada pelo sangue feminista da autora. Bemvinda não é uma mulher-homem. Bemvinda é uma

mulher-mulher transgressora e cuja transgressão provoca a tragédia (talvez por isso mesmo, por ser uma mulher-mulher transgressora).

De acordo com Toril Moi,

Since creativity is defined as male, it follows that the dominant literary images are male fantasies too. Women are denied the right to create their own images of femaleness, and instead must seek to conform to the patriarchal standards imposed on them. [...] The monster woman is the woman who refuses to be selfless, acts on her own initiative, who has a story to tell – in short, a woman who rejects the submissive role patriarchy has reserved for her. (Moi 1986, 57)

Virgínia de Castro e Almeida torna-se nesta “monster woman” porque rejeita o papel submisso da mulher, quer através da sua personagem Bemvinda, quer através do seu papel na escrita e no mundo. Virgínia de Castro e Almeida, tal como Cixous e suas contemporâneas pretendiam (mas anos mais cedo), está a desenvolver uma escrita feminina no sentido em que a sua escrita e as suas personagens transgridem as fronteiras patriarcais.

Vejamos agora como Bemvinda é convertida ao cinema por Alberto Jardim, guionista, homem.

#### **E.C. 1.4.2. *A Sereia de Pedra* (filme) – 1922**

Como já referido, actualmente não há qualquer registo conhecido quer do guião de *A Sereia de Pedra* (adaptado para cinema pelo advogado madeirense Alberto Jardim), quer do seu material fílmico. Para conseguirmos concretizar esta análise do filme e do guião (necessariamente do guião implícito) teremos de fazer recurso a resenhas e sinopses que consigamos encontrar relativas a *A Sereia de Pedra* (filme e trama) em jornais e revistas da época.

No número 1 do *Jornal dos Cinemas*, de 1 de Janeiro de 1923, encontramos uma sinopse da “Pelleula extraída da novela «Obra do Demónio» de Virgínia de Castro e editada pela Fortuna-Film” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6). Desde já será de apontar que, nesta síntese, não há qualquer referência à adaptação feita por Alberto Jardim. Em *A Scena Muda*, 5º Anno, número 218, de 28 de Maio de 1925, bem como no número seguinte da revista (número 219, de 4 de Junho de 1925), há também uma grande sinopse, ou resumo alargado, de *A Sereia de Pedra*, “novella de Virgínia de Castro e Almeida” (*A*



*Scena Muda* 1925, 11). Mais uma vez, não é feita qualquer referência ao guionista Alberto Jardim. No jornal *Gazeta de Notícias*, de 2 de Julho de 1925, é também possível encontrar uma sinopse da trama do filme em análise (*Gazeta de Notícias* 1925b, 6).<sup>35</sup> Finalmente, Jorge Leitão Ramos, no *Dicionário do Cinema Português (1895-1961)* (Ramos 2011), disponibiliza também um resumo interessante da narrativa.

Tentemos então, tendo em conta o material encontrado e recolhido, particularmente na Hemeroteca Municipal de Lisboa, extrair a informação necessária das sinopses e resumos alargados em questão para tentar compreender efectivamente o que poderá ter sido a experiência da trama e do filme, bem como a adaptação do conto.

Mais uma vez, comecemos por apresentar as personagens pela ordem que aparentam aparecer no filme:

António – marido de Leonor, pai de Cláudio e amigo de Pedro, é forçado e morre na pega do touro.

Leonor – mulher de António, mãe de Cláudio. Quando fica viúva, é Pedro que a ajuda. Muda-se para casa de Pedro com o filho e torna-se mãe adoptiva de Maria.

Cláudio – filho de Leonor e de António. É um aleijado e idiota, apaixonado por Maria.

Fernando Alves – lavrador rico, tio de Miguel, apaixona-se e casa-se com Rita.

Rita – bela camponesa que casa com Fernando Alves. Abandona Maria no convento quando esta é apenas bebé de colo, é sua mãe.

Fragoso – um homem bom e de bons conselhos, curandeiro ou ermitão, que a todos tenta acudir e ajudar.

Pedro – ferrador que, depois da morte de António, se transforma em guarda do convento. É pai adoptivo de Maria e, depois, seu noivo.

Maria – filha de Rita, é abandonada por ela no convento e adoptada por Pedro. Tem uma personalidade inconstante e suscita o amor de três homens: Pedro, Cláudio e Miguel.

Miguel Alves – jovem engenheiro e órfão que vem completar umas obras ao convento. É sobrinho de Fernando Alves, mas foi afastado do tio por Rita. Apaixona-se por Maria.

<sup>35</sup> Uma cópia de todos estes artigos poderá ser encontrada nos anexos desta tese.

Relativamente ao livro temos então um maior número de personagens e com mais ligações entre si, sendo que algumas personagens mudam também de nome em relação ao conto.

Atentemos agora a uma tentativa de sinopse alargada (com recurso às sinopses e resumos supracitados) para melhor compreendermos os detalhes da trama.

Tomar, dia da Festa dos Tabuleiros, véspera da corrida de Touros onde António, “o mais bravo moço de forcado de Tomar” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6), é a maior atração. Na quinta de Fernando Alves, “opulento lavrador e ‘granadeiro’”, a festa é de arromba. António, o forcado, tem um vício, o álcool, “E a pobre Leonor, sua mulher, e Claudio o seu filho sofriam resignados as loucuras da embriaguez” (*Ibid*). Impelido pelo seu amigo Pedro, ferrador, a ir à festa de Fernando Alves, António cede aos excessos e bebe demais. Na festa está também Rita, “a dançadora e cantadora de maior fama d’aquelles arredores” (*A Scena Muda* 1925, 11). Embora suscite o interesse de muitos admiradores, Rita só tem olhos para Fernando Alves e, “a bella camponeza faz nascer no peito de Fernando Alves um enorme amor” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6).

Chega o dia da corrida. António está pronto para pegar o touro. Como na noite anterior bebeu demais, Pedro aconselha-o a ter prudência, mas este aviso de pouco serve a António. “Logo à primeira pega é colhido pelo touro e não sobrevive a esse desastre, deixando uma viúva com um filhinho nos braços e mais dividas do que haveres.” (*A Scena Muda* 1925, 11). Esta experiência marca Pedro. Cansado do seu ofício, traumatizado com a morte do seu amigo, decide mudar de vida e consegue arranjar guarida e emprego como guarda do convento onde só vive o ermitão/curandeiro Fragoso, “bom homem e filosofo a seu modo” (*Ibid*).

Numa madrugada, bem cedo, Fragoso “antevê um vulto de mulher abandonar qualquer coisa no chão e pôr-se em fuga” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6). É uma criança que é deixada no claustro do convento e que Fragoso imediatamente acolhe e leva até Pedro. “Nesse mesmo instante, Leonor, a viúva do moço de forcado batia à porta. Vinha pedir conselho a Pedro: pensava em emigrar com o filho para o Brasil, pois que se encontrava na maior miséria.” (*A Scena Muda* 1925, 11). A conselho de Fragoso, Pedro acaba por adoptar a criança abandonada e por acolher Leonor e o filho: Leonor cuidará da criança enjeitada e da casa, e isso parece agradar a Pedro. Ao mesmo tempo, Rita, a bela cantadora, casa com o rico Fernando Alves, e em celebração, “os sinos cantam um hino de amor” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6).

Passam-se dezassete anos. “A engeitada tornou-se uma linda moça a quem deram o nome de Maria” (*A Scena Muda* 1925, 11). A descrição de Maria nos artigos e fontes bibliográficas encontradas é díspar. Se no *Jornal dos Cinemas*, Maria é “tão livre e selvagem como as urzes do convento” e “mal pensava no mar de sentimentos pervertidos que a ameaçavam afogar” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6); já para *A Scena Muda*, “Linda e sedutora Maria não é bôa de coração. Trata mal o seu pobre irmão de leite e a propria Leonor a quem tanto deve” (*A Scena Muda* 1925, 11). No *Dicionário do Cinema Português, 1895-1961*, provavelmente o registo mais actual que temos da sinopse do filme, temos ainda que Maria é uma “jovem, dona de um carácter incerto e caprichoso, de feitio ora intratável ora amável, compraz-se em ver sofrer pessoas que dela se acercam. É uma criatura má e bela” (Ramos 2011, 568). Logo, por parecer ser a versão mais repetida (e também a mais próxima do livro original), vamos acreditar que Maria, no filme, não era boa de coração, era uma criatura má e bela que se comprazia a ver sofrer as pessoas que dela se aproximavam.

Voltemos então à trama. O irmão de leite de Maria, Cláudio, “aleijado, idiota” (*A Scena Muda* 1925, 11), amava a sua irmã, bem como Pedro que “sentira acenderem-se os seus desejos carnis, ao pé daquela joven que ele educára como filha” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6). De facto, “O guarda quer desposar sua protegida, que aceita a proposta” (*A Scena Muda* 1925, 11). Mas os pretendentes de Maria não ficam por aqui. Miguel Alves, um jovem engenheiro e órfão, chega ao convento para dirigir obras no edifício (a mando do governo) e deverá também, por exigência oficial, ficar hospedado em casa do guarda Pedro. “Elegante e perfeito cavalheiro, Miguel fica agradavelmente impressionado com a beleza de Maria.” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6). Miguel é sobrinho de Fernando Alves que o acolheu como um pai depois deste ficar órfão. No entanto, quando o seu tio casou com Rita, e fruto do ciúme dela por Miguel, Miguel acaba por se afastar do tio. “Fernando Alves morrera havia annos e Miguel não tornára a ver sua tia.” (*A Scena Muda* 1925, 12).

Maria está rodeada por três homens que a cobiçam e que a amam, estando prometida a Pedro, seu pai adoptivo. Cláudio, um pobre de espírito, sabendo da promessa de casamento de Maria, “como um abutre lançando-se para esmagar a preza, tenta violentar Maria” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6). Miguel ouve os gritos de Maria e vai em seu socorro, libertando-a das garras de Cláudio. Agradecida e já enamorada por Miguel, ainda que inconstante nos seus afectos, Maria combina um encontro com Miguel

no jardim do convento junto da sereia de pedra, “um busto esculpido havia seculos por um Cavalleiro de Christo, segundo uma extranha e encantadora apparição, que vinha à noite perturbar o somno dos monges, pressagiando sempre uma desgraça. Ora Miguel tinha reparado, não sem emoção que esse busto se parecia extraordinariamente com Maria.” (7).

Cláudio, lívido por ter sido interrompido por Miguel, vai denunciá-lo a Pedro que de imediato vai averiguar o que aconteceu ao convento. “O velho Pedro, cujo amor senil o torturava, ouve a combinação amorosa, e cheio de raiva jura fazer desaparecer o mau hospede que lhe roubava o amor.” (*Ibid*). Já Cláudio, “na simplicidade da sua alma, suppõe que Maria lhe prefere Miguel por este andar bem vestido” (*A Scena Muda* 1925, 32). Assim, rouba um fato a Miguel para tentar impressionar novamente Maria nessa noite.

Pedro prepara a sua emboscada aos amantes. Fingindo partir para a cidade despreocupadamente, nessa noite, esconde-se à espera de Miguel. Vendo um vulto com a figura que lhe parece ser de Miguel, Pedro segue-o. O vulto, assustado, “foge por uma escada de madeira, mas Pedro faz cair a escada” (Ramos 2011, 569). Sem saber, Pedro confundiu Cláudio com Miguel e matou Cláudio (que vestia o fato roubado de Miguel). Pedro, contudo, acredita que matou Miguel e “tremulo de horror, volta para casa” (*A Scena Muda* 1925, 13).

Ao chegar a casa, Pedro depara-se com Miguel e Maria. Miguel está vivo! “Aterrorisado, [Pedro] cae com um ataque apopletico que o deixa paralitico para toda a vida.” (*Jornal dos Cinemas* 1923a, 6).

Cláudio morreu. Pedro está paralítico e apoplético. A tragédia abateu-se no convento como se fruto do mau presságio da sereia de pedra. Pouco tempo depois desta tragédia, Miguel é chamado ao leito da morte da sua tia Rita que lhe dá uma carta a entregar a Fragoso onde revela que Maria é sua filha; abandonou-a para esconder a sua culpa e para poder casar com Fernando Alves. Agora, cheia de remorsos, Rita deixa toda a sua fortuna a Maria e a Miguel.

Já Maria, “muito impressionada com a morte de Claudio e pela doença de Pedro mudou completamente de genio. Já não é caprichosa e cruel; ao contrario tornou-se piedosa e cheia de abnegação. Miguel casará, pois, com uma moça regenerada, enquanto Leonor ficará junto do infeliz Pedro” (*A Scena Muda* 1925, 32). Assim, “o espectáculo

de dor purifica o espírito de Maria. É hoje a mais doce das criaturas e destrói pelas suas próprias mãos o busto da sereia de pedra” (Ramos 2011, 569). “Mas... não será isso um sonho? Só o futuro poderá dizel-o pois a ‘Sereia’, lentamente reconstitue-se na solidão do claustro enquanto Miguel confiante, aperta Maria contra o coração.” (*A Scena Muda* 1925, 32).

#### E.C. 1.4.3. Livro VS Filme

Para que nos seja mais simples fazer este paralelo e esta comparação entre *A Obra do Demónio* de Virgínia de Castro e Almeida e *A Sereia de Pedra* de Alberto Jardim, atentemos aos quadros seguintes onde podemos encontrar as personagens do conto e do filme (quadro 28) e a trama do conto e do filme (quadro 29).

Personagens do Livro	Personagens do Filme
<b>Bemvinda:</b> órfã enfeitada com gostos e jeitos de princesa sem trono e sem fortuna. Foi adoptada por Muar em criança. Gosta de atenção e compraz-se de fazer os outros (particularmente os homens) sofrer.	<b>Maria:</b> foi abandonada em bebé por Rita, sua mãe. Foi adoptada por Pedro. Cresceu para se tornar numa mulher bela mas de feitio inconstante. Aprende com os seus erros a tornar-se numa mulher boa.
<b>Miguel Domingues:</b> arquitecto viajado e sabido, tem ordens para reparar o convento e ficar na casa do guarda. Para si Bemvinda não é mais do que uma nova conquista a contar aos amigos.	<b>Miguel Alves:</b> jovem engenheiro órfão sobrinho de Fernando Alves. Apaixona-se por Maria quando trabalha no convento.
<b>Guilherme Trancoso / Muar:</b> guarda do convento, homem preguiçoso e amante de festas. Torna-se, a contragosto, pai adoptivo de Bemvinda. Anos mais tarde, tornar-se-á seu noivo.	<b>Pedro:</b> amigo de António, ferrador, torna-se guarda do convento depois da morte do seu amigo. É pai adoptivo de Maria e, mais tarde, seu noivo.
<b>Traliró:</b> filho de Leonor e Manoel António, é um idiota aleijado que tem medo de tudo e todos e que gosta de seguir Bemvinda.	<b>Cláudio:</b> filho de Leonor e de António, é um idiota aleijado apaixonado por Maria.

<u>Padre Frágoso</u> : sensato e de bons costumes, preocupa-se com Bemvinda e com Guilherme.	<u>Frágoso</u> : homem bom e de sensatos conselhos, curandeiro ou ermitão, tenta ajudar a todos.
<u>Leonor</u> : mãe de Traliró, viúva, ama de leite de Bemvinda, é maltratada e repudiada por Bemvinda.	<u>Leonor</u> : mulher de António, mãe de Cláudio, quando António morre é Pedro que a ajuda e ela torna-se na mãe adoptiva de Maria.
<u>Manoel António</u> : marido de Leonor, não chega a entrar na história. Morre.	<u>António</u> : bravo forçado de Tomar, marido de Leonor e pai de Cláudio, amigo de Pedro, morre na pega do touro.
-- [Sem correspondência no livro.]	<u>Fernando Alves</u> : tio de Miguel, lavrador rico. Apaixona-se e casa-se com Rita.
-- [Sem correspondência no livro.]	<u>Rita</u> : bela camponesa que se casa com Fernando Alves. É mãe de Maria e foi esta que a abandonou no convento.

*Quadro 28: Comparativo Personagens do Livro, Personagens do Filme*

A mera nomeação e comparação das personagens permite-nos desde já compreender a presença feminina no livro e na tela em termos de proporção. No livro, temos seis personagens, quatro homens (66.67%) e duas mulheres (33.33%). No filme passamos a contar com nove personagens, seis homens (66.67%) e três mulheres (33.33%). A proporção entre personagens femininas e masculinas mantém-se rigorosamente igual, mesmo após a adaptação do conto por Alberto Jardim. Adicionalmente, pese embora a proeminência de personagens femininas na trama para o seu desenvolvimento, há de forma evidente uma maior presença masculina nesta narrativa. A análise do segundo filme de Virgínia de Castro e Almeida (este sim com um guião exclusivamente seu) ajudar-nos-á a melhor compreender estes dados.

Quanto à comparação da trama, atentemos ao quadro 29.

<b>Trama do Livro (Pontos Fulcrais)</b>	<b>Trama do Filme (Pontos Fulcrais)</b>
-- [Sem acção correspondente no livro.]	Tomar, dia da Festa dos Tabuleiros, véspera da grande corrida de touros. Na festa de arromba de Fernando Alves, António, o forçado, bebe demais. Rita encanta todos com as suas danças, mas só tem olhos para Fernando Alves.
-- [Sem acção correspondente no livro.]	No dia da corrida, e depois dos excessos da noite anterior, António morre na pega do touro e deixa a mulher e o filho (Leonor e Cláudio) sozinhos. Pedro, cansado da sua vida e marcado pelo trauma de ver o amigo António morrer, torna-se guarda do convento onde só vive Fragoso.
Na véspera de Natal o Padre Fragoso encontra um bebé abandonado a quem chama de Bemvinda e deixa-a ao cuidado de Guilherme. Até aos 3 anos é Leonor que cuida dela e lhe dá de mamar, mas após a morte do marido de Leonor, esta e o seu filho, Traliró, mudam-se para casa de Guilherme com Bemvinda.	Numa madrugada, Fragoso encontra um bebé abandonado a quem chamarão Maria e deixa-a ao cuidado de Pedro. Nesse preciso instante, Leonor bate à porta de Pedro a pedir conselho pois que ficou viúva e com um filho para tratar. Fragoso aconselha a que Pedro acolha Leonor e o filho Cláudio para o ajudarem a cuidar de Maria. Assim acontece. Ao mesmo tempo, Rita casa com Fernando Alves.
Apesar das advertências do Padre Fragoso quanto à cobiça de Bemvinda, com uma herança que recebe, Guilherme envia Bemvinda para um colégio de Lisboa.	-- [Sem acção correspondente no filme.]
Quando Bemvinda retorna de Lisboa, volta uma bela mulher mas desdenhosa da sua vida simples. Querendo dar-lhe tudo o que ela deseja, Guilherme muda a sua maneira de ser e torna-se trabalhador. Já Traliró, que não reconhece Bemvinda depois do seu retorno, tem medo dela e passa os dias a espiá-la de longe.	-- [Sem acção correspondente no filme.]

<p>Com medo do que será de Bemvinda com estes ares de princesa sem trono, Guilherme resolve casar com ela.</p> <p>Bemvinda aceita a proposta porque lhe garante uma vida fácil.</p>	<p>Dezassete anos depois, Maria é uma bela mulher, mas má de coração.</p> <p>Cláudio, o enjeitado, ama a sua irmã.</p> <p>Pedro, seu pai adoptivo, também e propõe-lhe casamento. Maria aceita.</p>
<p>Numa viagem de retorno de Lisboa para tratar do enxoval dos noivos, Bemvinda e Guilherme conhecem Miguel, arquitecto que tem ordem para ficar em casa do guarda, que tenta seduzir uma inconstante Bemvinda – ora interessada, ora distante.</p>	<p>Miguel, engenheiro, chega ao convento para dirigir obras no edifício e deverá ficar hospedado em casa do guarda. Ao conhecer Maria, apaixona-se por ela.</p> <p>Miguel é sobrinho de Fernando Alves, mas foi afastado do seu tio por Rita.</p>
<p>Com o novo hóspede em casa, Bemvinda informa Guilherme que não casará enquanto Miguel lá estiver. Isto encoleriza Guilherme que, no final, acaba por sucumbir aos desejos e caprichos de Bemvinda.</p>	<p>Cláudio, perdido de amor por Maria, tenta violenta-la e é Miguel quem a salva. Agradecida e enamorada de Miguel, Maria combina um encontro com este no jardim do convento junto à Sereia de Pedra.</p>
<p>Enquanto permanece em casa de Guilherme, Miguel vai tentando aproximar-se de Bemvinda. Traliró, que sempre espia Bemvinda, vê Miguel e Bemvinda juntos e conta ao Padre Frágoso.</p> <p>Na mesma noite, Miguel pergunta ao Padre Frágoso sobre a virtude de Bemvinda. O Padre Frágoso conta a Miguel que Bemvinda está noiva de Guilherme o que muito surpreende e diverte Miguel.</p>	<p>Cláudio denuncia Miguel a Pedro que, colérico, tenta encontrar Maria e Miguel.</p> <p>Cláudio, um pobre de espírito, achando que é por Miguel andar bem vestido que Maria se enamorou dele, rouba um fato a Miguel e tenta impressionar Maria nessa noite.</p>
<p>Depois de semanas de consciência pesada devido às conversas com Traliró e com Miguel, o Padre Frágoso vai falar com Guilherme aconselhando-o a casar quanto antes com Bemvinda contando-lhe das suas suspeitas. Guilherme defende a noiva, mas fica a pensar sobre Miguel e Bemvinda.</p>	<p>-- [Trama trabalhada de forma mais imediata no filme]</p>



<p>Obcecado com a ideia de Bemvinda e Miguel, Guilherme muda de atitude e espia Miguel que, pressentindo que algo não está bem, vai até à cidade.</p> <p>Tomando um vulto que volta de noite ao convento como Miguel, Guilherme segue-o até que o vê descer por uma escada deixada pelos operários.</p> <p>Guilherme empurra a escada e o vulto cai desamparado no chão, morrendo.</p>	<p>Pedro prepara a sua emboscada até que vê um vulto que lhe parece ser Miguel. Aproxima-se dele, fá-lo cair de uma escada e mata-o. Mata o vulto que lhe parece ser Miguel mas que, na verdade, é Cláudio vestido com um fato do Miguel.</p>
<p>Guilherme corre até casa apenas para encontrar, no quarto de Miguel, Miguel e Bemvinda enrolados nos lençóis.</p> <p>Guilherme cai por terra apoplético, tinha tomado o Traliró pelo Miguel, matara o Traliró.</p>	<p>Voltando a casa, Pedro depara-se com Miguel e Maria e tem um ataque apoplético.</p>
<p>Meio ano mais tarde, Guilherme, entrevado, culpando-se por toda a tragédia, conta ao Padre Fragoso que casará com Bemvinda para que nada lhe falte quando morrer. Bemvinda, aceita novamente a proposta de casamento, tem de se contentar, por agora.</p>	<p>Pouco tempo depois da tragédia, Miguel é chamado ao leito da morte da tia Rita que lhe dá uma carta onde revela que é a mãe de Maria. Abandonou-a para poder casar com Fernando Alves. Rita, com remorsos, deixa toda a sua fortuna a Miguel e Maria.</p>
<p>-- [Sem acção correspondente no livro.]</p>	<p>Maria, impressionada com a morte de Cláudio e com a doença de Pedro torna-se numa mulher boa e destrói com as suas próprias mãos o busto da sereia de pedra.</p>

**Quadro 29:** Comparativo Trama do Livro e Trama do Filme

Como conseguimos ver de forma mais clara nestes quadros comparativos, a base da trama do livro de Virgínia de Castro e Almeida e da adaptação de Alberto Jardim é muito semelhante: Bemvinda/Maria, a enjeitada, suscita o amor de vários homens e uma série de peripécias trágicas (consequência desses amores). Bemvinda/Maria são a fonte do sofrimento e da tragédia nas respectivas tramas devido ao seu génio e ao facto de serem mulheres. Efectivamente, quer no livro, quer no filme, o facto de a personagem principal ser mulher não passa despercebido, a mulher tem um papel fulcral. Porém, a forma como essa mulher (Bemvinda e Maria) se desenvolve ao longo da trama é distinta.

Em *A Obra do Demónio* parece nunca haver a necessidade ou a vontade de redimir Bemvinda. Bemvinda é apresentada como uma mulher caprichosa, com instrução (do convento), com vontade de ter mais do que a vida lhe dá, cobiçosa e inconstante nos afectos (quase incapaz de amar), mas permanece igual do início ao fim da trama. É por sua causa (mas por acção dos homens que a tentam restringir) que a tragédia se abate sobre Guilherme, Traliró e Leonor. Ela, porém, mantém-se impávida, quase fora deste mundo, uma Madame Bovary num convento de Tomar à espera do que melhor poderá ainda surgir na sua vida. Bemvinda permanece uma figura de resistência, divergente e incapaz de ser constringida a um mundo patriarcal que tenta fechá-la num estereótipo do feminino.

Já em *A Sereia de Pedra*, Maria, que no filme começa por ser má e bela, inconstante, imprevisível (comparável a uma sereia de pedra nefasta), tem uma transformação total no final da trama: com o espectáculo de dor (de Pedro, Cláudio e Leonor), o espírito de Maria purifica-se e ela torna-se pura de coração. Segundo o filme, uma mulher (não só Maria mas Leonor e Rita também) tornar-se-á verdadeiramente pura e boa apenas depois de aprender com as amarguras da vida. Uma mulher tem de sofrer para encontrar a sua posição de mulher, a posição do feminino no mundo. Na sinopse encontrada no livro de Jorge Leitão Ramos, encontramos uma frase interessante tendo em conta esta posição do feminino no filme: “A sereia nefasta terá de ser, eternamente, o símbolo de uma alma de mulher?” (Ramos 2011, 569). De facto, embora Maria, no final do filme, procure destruir o busto da sereia de pedra (destruir quem era), o busto reconstitui-se. Assim, talvez o destino da mulher seja ser sereia nefasta que provoca tragédias e que se deve sujeitar a ser mulher-mãe como expiação dos pecados da sua alma. Claro que esta explanação quanto ao papel feminino de Bemvinda e Maria no livro e filme não deixa de estar sujeita a interpretações. Porém, é interessante apontar esta aparente necessidade, no filme, de redimir Maria. Ela era má e inconstante mas agora é boa e tornou-se em tudo aquilo que uma mulher deverá ser, em tudo aquilo que fará dela uma boa esposa para Miguel. O final feliz (não final trágico como no livro) é conseguido pela transformação de Maria, pela abnegação desta à sua personalidade antiga.

A transformação de Maria no filme poderá também estar ligada ao próprio formato do cinema e do guião. Sandy Frank em *The Inner Game of Screenwriting* (2011) identifica o *inner game* (o jogo interno) do guião, aquilo pelo qual uma personagem passa ao longo da trama e como isso provoca mudanças na mesma (cf. Frank 2011, 9-10), como

algo fundamental para o envolvimento do espectador num guião e seu consequente sucesso. Segundo Frank, os guiões ganham sempre com as transformações das personagens porque “All of us human beings have flaws and try to overcome them. We watch movies to see other characters struggle with the same ordeal. Even if the problems are different, the process is the same.” (Frank 2011, 8). Em *A Sereia de Pedra* temos a transformação de Maria que é purificada pela dor. Segundo Frank é este *inner game* que despoleta o interesse do espectador. Se Maria não se transformasse, o *inner game* do guião não seria tão bem-sucedido. A forma como a transformação ocorre nas personagens e na trama pode, contudo, ser diversa. Luís Reis Torgal, no seu artigo “Cinema e Propaganda no Estado Novo: A ‘conversão dos descrentes’”, em que analisa a “conversão” como “um dos estados de espírito mais presentes na moral e na cultura do Estado Novo.” (Torgal 1996, 288) e o cinema como uma ferramenta fundamental para esta “conversão” ao regime, refere a mulher (quer em *A Revolução de Maio* de 1937, quer em *O Feitiço do Império* de 1940) como uma figura que contribui largamente para esta conversão, “a mulher idealizada, como um dos meios ao serviço da ‘conversão’” (334). Em *A Obra do Demónio*, a mulher não é uma figura idealizada de conversão ao regime, mas uma figura divergente de questionamento ao estereotipo feminino. Em *A Sereia de Pedra*, Maria torna-se na figura idealizada feminina de conversão. Ainda assim, quer no livro quer no filme, são os homens mais do que as mulheres que levam à conversão ao regime vigente e que (no filme) levam à transformação de Maria segundo os seus valores patriarcais.

Quer no livro, quer no filme, a presença feminina não é sentida apenas na figura de Bemvinda e Maria (embora estas sejam as personagens centrais), mas também na figura de Leonor (no livro e filme) e de Rita (no filme).

Leonor (viúva, mãe adoptiva de Bemvinda no livro e de Maria no filme, mãe de Traliró no livro e de Cláudio no filme) tem como sina sofrer. Leonor representa, quer no livro, quer no filme, um contraponto de Maria: é a mulher abnegada que vive para cuidar dos outros, sem vontades, sem caprichos, sem uma vida a que possa chamar sua. Leonor é a “esposa-mãe” de que fala Leonor Areal (cf. Areal Vol. I 2011, 267-268). Representa também o papel feminino mais estereotipado, quer do livro, quer do filme. Leonor não provoca dramas (porque se reduz ao papel que uma mulher “deve” ter) mas também não provoca histórias e é quase invisível ao longo da trama.

Rita é uma personagem feminina que apenas existe no filme. É mãe de Maria e, tal como ela, sofre uma transformação do início da trama para o final. Se no início da

trama Rita é apresentada como sendo bela mas capaz de abandonar uma criança (Maria) e de afastar Miguel do seu tio (Fernando Alves), se no início do filme Rita é ambiciosa e capaz de tudo para ter o que quer; no final da trama redime-se. No leito da sua morte arrepende-se dos seus pecados e tenta expiá-los deixando toda a sua fortuna à filha que abandonou e ao sobrinho que nunca reconheceu verdadeiramente. Rita, que é apresentada como uma mulher de força, emancipada, tem de arrepender-se das opções que tomou para ficar em paz e para cumprir a sua função feminina. Efectivamente, poderíamos mesmo dizer que Rita (que parece encarnar traços da figura de “cantadeira/fadista” que Leonor Areal descreve (Areal Vol. I 2011, 269), num vértice entre mulher cantora a transgressora e mulher-mãe de bons costumes e valores) potencia todo o drama do filme (tudo o que acontecerá ao longo da trama) porque não cumpriu a sua função feminina de mãe e cuidadora. Se o tivesse feito, Maria nunca teria provocado a tragédia da morte de Cláudio e apoplexia de Pedro.

Podemos então encontrar diferenças na representação do feminino no livro e no filme. Embora em ambos a marca do feminino esteja muito presente, no livro Virgínia de Castro e Almeida parece estar a tentar encontrar um espaço para o feminino divergente e de resistência; no filme, Alberto Jardim parece apontar a regeneração da mulher como expiação da sua mácula do feminino. Em *A Sereia de Pedra* a mulher transforma-se numa figura idealizada de conversão ao regime patriarcal vigente. A mulher converte-se ao símbolo feminino.

Se a forma como as mulheres são apresentadas e caracterizadas no livro e no filme é divergente (leva a interpretações muito distintas quanto ao papel da mulher e do feminino na época), já a forma como os homens são apresentados e descritos no livro e no filme é muito semelhante. Os nomes de alguns homens alteram-se, mas continuam a manter a mesma personalidade, continuam a manter a mesma história e a passar pelas mesmas peripécias. No filme, o homem não tem de se justificar ou de se converter (ainda que Cláudio tente violar Maria e Pedro mate acidentalmente Cláudio), os homens mantêm-se incólumes, intactos, iguais ao livro.

Há claras diferenças entre a forma como o livro e o filme funcionam e, particularmente, entre o final do livro e do filme. Que influência terá tido Virgínia de Castro e Almeida nestas alterações (e nesta opção por um final feliz no filme que implica uma regeneração da mulher) nunca viremos a saber. Porém, é importante olhar para este contraponto entre livro e filme e compreender como uma mulher (Virgínia de Castro e

Almeida) e um homem (Alberto Jardim) contaram a mesma história com um foco tão distinto em relação a esse ponto central que foi a mulher e como esta pode mover paixões e o mundo apenas por existir.

#### **E.C. 1.4.4. *A Sereia de Pedra* na imprensa**

Se até agora tentámos analisar o filme realizado por Roger Lion (comparando-o com o conto com o intuito de tentar encontrar o argumento implícito e a adaptação que foi feita para a rodagem), para melhor compreendermos a forma como *A Sereia de Pedra* foi aceite e interpretado na época (que nos poderá também ajudar a perceber o porquê da Fortuna Films ter produzido apenas dois filmes antes de desaparecer) teremos de atentar à imprensa nacional e internacional da altura e ao que nos dizem as críticas da primeira obra produzida por Virgínia de Castro e Almeida e baseada num conto seu.

As críticas a *A Sereia de Pedra*, quer em jornais portugueses, quer em franceses e brasileiros (onde conseguimos, até à data, encontrar registo do filme nas hemerotecas distintas), são maioritariamente positivas. Tendo em conta que o filme estreou primeiro em França, na revista francesa *Cinémagazine*, Cassagnes escreve que “La nouveauté et la originalité prenante du sujet et des images, la perfection de toute la réalisation, ont suscité le plus vif intérêt, et procuré aux auteurs et à leurs interprètes le plus franc des succès.” (Cassagnes 1922, 170).

Em Portugal, segundo país onde o filme estreou, em o *Jornal dos Cinemas*, a crítica ao filme diz-nos que “é sem dúvida o primeiro film portuguez, dos até hoje apresentados, mais perfeitos sob o ponto de vista artístico” (Barrere 1923, 19). Adicionalmente, “É um trabalho moderno, de uma rara beleza emotiva, e de um entrecho regional interessantíssimo” (*Ibid*). “De resto”, conclui a crítica, “foi o melhor filme portuguez do ano, e está tudo dito” (20). Já no jornal *A Capital*, de 3 de Abril de 1923, a crítica portuguesa escreve que “A indústria cinematográfica portuguesa só ontem apresentou o seu primeiro film: só ontem iniciou uma existência própria, profissional, elevada ao nível de qualquer produção estrangeira.” (R.F. 1923, 3). Por outro lado, continua a crítica apresentada em *A Capital*, “A Sereia de Pedra pode ter defeitos ou deficiências; o valor dinâmico e o interesse da intriga podem ser inferiores a qualquer super-produção alemã ou americana (e não é assim); o que não há dúvida é que é uma película digna de qualquer programa; de qualquer ‘écran’ de qualquer público no

Universo. Não nos envergonha.” (*Ibid*). Porém, e pese embora o valor que dão a este filme, esta mesma crítica deixa uma advertência à Fortuna Films: “Os públicos estrangeiros vêm sempre com agrado dramas que se desenvolvem em países de costumes extravagantes – extravagantes para eles, bem entendido! Mas é impossível manter uma produção assente exclusivamente no mesmo pictoresco e no mesmo regionalismo.” (*Ibid*). Quer *A Sereia de Pedra*, quer *Os Olhos de Alma* (os dois filmes produzidos pela Fortuna Films) são, de facto, regionalistas. Pese embora isso não justifique o insucesso da Fortuna Films ou a sua falência (caso que não foi único, como vimos, mas até muito comum nos anos 20), não podemos ignorar que o regionalismo das obras possa, contudo, ser um dos motivos para o fecho da produtora. Quanto à Invicta Film (prolífera e célebre produtora do início do cinema em Portugal), escreve Henrique Alves Costa: “se, durante um ano ou dois, os filmes da Invicta puderam pôr-se a par da produção corrente que vinha de fora, em breve ia sobrar-lhes em regionalismo o que lhes faltava em qualidade e invenção formal. Na Invicta, todos pareciam alheios ao desenvolvimento do fenómeno cinematográfico que estava a operar-se por todo o lado...” (H. A. Costa 1978, 39). Assim, o facto das produtoras e seus filmes não se actualizarem e não acompanharem o fenómeno cinematográfico, o facto de continuarem a apostar no regionalismo mais do que desenvolvimento da técnica, poderá ter contribuído para a falência não só da Fortuna Films e da Invicta Film (que fecha portas definitivamente em 1928); mas também da Pátria Film (que cessa funções em 1925), da Caldevilla Film (desmantelada também em 1925), da Enigma Film (cujo fundador parte para o Brasil abandonando o empreendimento igualmente em 1925) e da Lusitânia Film (que conta, de acordo com Leitão Ramos, com uma vida efémera (Ramos 2011, 350)). Segundo Henrique Alves Costa, “as empresas produtoras que se constituíram em Lisboa [e não só] foram todas de vida efémera. Qualquer delas era mais rica de boas vontades, de entusiasmo, ou de oportunismo do que capacidades técnicas, artísticas e financeiras [...]. Além disso, continuavam a faltar infra-estruturas de distribuição e exibição capazes de garantir a expansão e a rendibilidade da produção.” (H. A. Costa 1978, 41). Efectivamente, o regionalismo dos filmes portugueses (apanágio não exclusivo da Fortuna Films, mas que parecia começar a cansar o público que tinha cada vez mais acesso a filmes estrangeiros), a falta de capital e a falta de um sistema de exibição e escoamento dos filmes que permitisse tornar as produções rentáveis, parecem ter sido os motivos mais prementes para a falência de tantas produtoras em Portugal nos anos 20. A Fortuna Films não foi excepção.

Na crítica a *A Sereia de Pedra* do jornal *Porto Cinematográfico*, de 30 de Junho de 1923, o filme já não é referido ou apresentado como uma obra prima: “Roma e Pavia não se fizeram num dia e uma empresa, quando começa, incorre em erros técnicos, que só a continuidade do trabalho pode corrigir.” (*Porto Cinematográfico* 1923a, 11). Adicionalmente, continua a crítica supracitada, “SEREIA DE PEDRA, dá-nos uma figura interessante de mulher, bem analisada e enleada num entrecho superiormente conduzido. [...] Faltaram os nervos, vibrando com intensidade, em toda a acção do film, para darem alma e côr áquele argumento, rico de contrastes e de oportunidades para um valoroso trabalho artístico. Foi pena.” (*Ibid*). É muito interessante que também a crítica portuguesa, pelo menos esta crítica no jornal *Porto Cinematográfico*, destaque a figura da mulher no filme e a forma como esta é trabalhada no entrecho, no guião. O argumento, segundo a crítica, é bom, a mulher, bem analisada, mas faltou força para que este guião conseguisse de facto ser o sucesso que parecia prometer. Ainda assim, a crítica deste jornal classifica a película com 14 valores.

A revista brasileira *Fon-Fon* apresenta uma crítica muito mais cáustica a *A Sereia de Pedra*. Filme exposto, como já vimos, como um embuste (porque é apresentado como filme português quando quase toda a equipa técnica é francesa, à excepção de Virgínia de Castro e Almeida que é “apenas” produtora), esta crítica brasileira refere que “Já vê que estamos fazendo justiça aos portugueses em não lhe dar tanta culpa na confecção destas produções” (*Fon-Fon* 1925b, 67). Sem mais demoras, e “em vez de nos determos em analisar algo fúnebre, deixemos de lado a apreciação e vamos ao juízo final, que é a Cotação – MAO” (*Ibid*). Lendo a crítica da *Fon-Fon*, não restam dúvidas, pouco há até a dizer: o filme é mau portanto até é bom que não seja efectivamente português. De assinalar é a importância que o Brasil tinha como uma extensão de Portugal para o escoamento e distribuição dos filmes nacionais. Partilhando a mesma língua, tradições e valores comuns, o Brasil era um porto e um país de excelência para a exportação e consumo de filmes portugueses, fundamental para o seu sucesso financeiro. Assim, não podemos descurar esta crítica tão desfavorável ao filme de Virgínia de Castro e Almeida na imprensa brasileira.

Encontramos, até à data, duas críticas negativas na imprensa (uma portuguesa e uma brasileira), porém *A Sereia de Pedra* parece ser globalmente considerado como um bom filme português e como um bom primeiro filme da Fortuna Films. Por outro lado, é interessante que existam já críticas em 1923 a avaliar o papel da mulher neste entrecho,

bem como o papel do regionalismo nos filmes de Virgínia de Castro e Almeida. Esta, por seu turno, é constantemente nomeada como uma das figuras de destaque no panorama cinematográfico português (como produtora, como criadora e como escritora).

#### **E.C. 1.5. *Os Olhos Da Alma* – 1924**

*Os Olhos da Alma* foi o segundo filme produzido pela Fortuna Films e por Virgínia de Castro e Almeida. Mais uma vez, estreou primeiro em Paris sob o título *Les Yeux d'Ame*, a 18 de Janeiro de 1924, e em Portugal apenas um ano mais tarde, a 30 de Março de 1925. Segundo a revista *Cinémagazine*, de 10 de Novembro de 1922, “Le prochain scenario de la Fortuna-Films a été écrit spécialement pour l'écran par Mme Virginia de Castro. L'action s'en déroulera à Lisbonne et dans un coin ignoré du Portugal sur les rives de l'Atlantique.” (LYNX 1922, 200). O artigo francês refere, portanto, *Os Olhos da Alma*, um filme que surge de um *scenario* escrito especificamente para a tela por Virgínia de Castro e Almeida, e cuja acção se passará principalmente na Nazaré, cidade portuguesa que, até à data, não tinha ainda sido representada ou apresentada em tela.

Tendo em conta a “idade” do filme e o parco registo de guiões que se fazia na época, não conseguimos ter acesso ao guião original de *Os Olhos da Alma*. Porém, a 8 de Junho de 1925, no dia em que o filme foi primeiro apresentado no Rio de Janeiro, a tipografia Anuario do Brasil publicou *Os Olhos da Alma: Romance (com as Photographias do Film)*, um romance baseado no filme. Ainda que, posteriormente, venha a ser escrito em algumas resenhas de jornal e revista que o filme foi baseado no livro, na verdade o livro surgiu depois do filme. Naturalmente, ao lermos o livro, constatamos rapidamente que é um romance e não um guião. Contudo, com Virgínia de Castro e Almeida, este romance é o mais próximo que conseguimos chegar de guião da autora de meados dos anos 20. *Os Olhos da Alma*, romance, será então usado para analisar a trama e a escrita de Virgínia de Castro e Almeida e para comparar a trama do filme com o texto escrito.

Por outro lado, no caso de *Os Olhos da Alma*, filme, podemos encontrar ainda duas cópias do seu registo filmico na Cinemateca Portuguesa, no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM): uma portuguesa (restaurada pela Cinemateca Portuguesa, conservando a cor original do filme) e outra francesa (do Centre National du



Cinéma et de L'Image Animée, a preto e branco). Tiago Baptista, como tínhamos já assinalado, refere também uma carta de Virgínia de Castro e Almeida onde esta identifica justamente a existência de duas versões do filme. Não podemos, contudo, ter a certeza se estas duas versões que se encontram no ANIM corresponderão às duas versões do filme referidas pela autora ou se terá havido remontagens mais tarde. Ainda assim, dado que apenas nos foi possível visionar a cópia portuguesa<sup>36</sup>, e dado que consideramos que esta poderá ser, eventualmente, a mais próxima da versão que Virgínia de Castro e Almeida queria apresentar (tendo em conta a tintagem do filme e de acordo com a investigação conduzida por Tiago Baptista), será essa a usada no curso desta investigação.

Será então através da análise do romance e do próprio filme (versão portuguesa) que conseguiremos compreender alguns traços identificativos de Virgínia de Castro e Almeida e das suas histórias. Pese embora o facto de o romance ser uma adaptação do filme (e não o contrário), começemos (por uma questão de coerência) pela análise do romance (e do seu signo de escrita) passando depois para o registo do filme e para a comparação entre ambos.

#### **E.C. 1.5.1. *Os Olhos da Alma* (romance) – 1925**

*Os Olhos da Alma* é o romance escrito por Virgínia de Castro e Almeida, baseado na película de mesmo nome, e editado pelo Anuario do Brasil em 1925 com fotografias do filme.

Começemos esta análise pela nomeação e descrição das personagens pela ordem em que aparecem na história:

**Dionísio** – vive isolado e é o conselheiro e curandeiro do povo. Consegue ver o que os outros não conseguem, vê pelos olhos da alma.

**Alvaro** – filho de Catharina de Souza e de um homem bom que já morreu. Dono de uma das duas pescarias da Nazaré, é rival de Diogo Dias, sem incitar a rivalidade. É bom e justo, apaixona-se pela prima Inez de Menezes.

<sup>36</sup> Na verdade, tomamos conhecimento da existência de uma cópia francesa por indicação da investigadora e doutoranda Elena Maria Cordero Hoyo apenas dois anos após visionarmos a cópia portuguesa no ANIM e já demasiado próximos da data de entrega desta tese. Assim, não nos foi possível, infelizmente, visionarmos a cópia francesa e compará-la devidamente com a portuguesa, empreendimento que ficará, sem dúvida, para projectos e investigações futuras.

Catharina de Souza – mãe de Alvaro. Mulher boa e maternal que cuida de todos. Manda chamar Inez, sua sobrinha, para viver consigo quando esta fica órfã.

José Domingos – irmão de António, tio de Ricardo e pai de Rosaria, pescador da empresa de Diogo Dias. Não aceita o namoro de Rosaria com Manoel.

António Domingos – irmão de José, tio de Rosaria e pai de Ricardo, pescador da empresa de Diogo Dias.

Ricardo Dias – filho de António, súbdito mais fiel de Diogo Dias, tudo fará para o agradar. Rosaria foi-lhe prometida em casamento, mas este noivado está em risco.

Rosaria – filha de José, destemida, independente e sagaz. Apesar de terem prometido a sua mão em casamento a Ricardo, namora com Manoel. Faz o que quer da sua vida sem que nenhum homem a controle.

Manoel – fiel súbdito de Alvaro, tudo faria para o proteger. Namora com Rosaria à revelia do pai desta.

Diogo Dias – Dono da outra pescaria da Nazaré e rival assumido de Alvaro. Ambicioso e político, pouco lhe interessa a pescaria: sonha com voos mais altos. Engana Inez e tenta fazer dela sua.

Rodrigo de Menezes – pai de Inez, abastado senhor de Lisboa com bom nome e justo. Apesar de ser seu rival político, ajuda Diogo num momento de aperto. Doente já, morre, não sem antes partilhar um segredo terrível que a sua filha, Inez, deve expiar.

Inez de Menezes – filha de Rodrigo, pouco conhece da vida. Cresceu num convento depois da sua mãe ter morrido. Sofre com o segredo do pai e com a chantagem de Diogo Dias. Só a tia Catharina e o primo Alvaro lhe trazem conforto. Apaixona-se por Alvaro.

Thereza – governanta da casa de Rodrigo de Menezes. É a única empregada da casa que deve servir Diogo Dias enquanto este se esconde na casa do Patrão.

Atentemos agora à trama, usando excertos da própria Virgínia de Castro e Almeida, para melhor compreendermos as *nuances* da história e das personagens, particularmente das personagens femininas que têm uma presença também preponderante nesta narrativa.

O romance está dividido em cinco momentos/capítulos: Prólogo, Cerração, Calmaria, Temporal e Epílogo.

## Prólogo

Dionísio, um homem que ninguém sabe de onde veio ou quem é, comprou há muitos anos um moinho no topo da colina, isolado e longe de toda a gente. Depois da desconfiança inicial, o povo veio a perceber que Dionísio “Era manso, mostrava bom modo e não fazia mal a ninguém. E, à medida que o tempo foi passando, viram que elle tinha o poder de curar e que lia na alma de cada um, como n’um livro aberto” (V. d. Almeida 1925, 11-12). Dionísio tornou-se então curandeiro do corpo e do espírito, bem como conselheiro do povo. “O seu olhar penetrava nas consciencias e via além dos horizontes humanos. E os velhos da Nazareth diziam que a alma do moleiro andava mais perto do ceu que da terra” (12,14).

Certo dia, passeando no pinhal, Dionísio, sem medo nem surpresa, começou a ver sombras e espíritos: “A floresta inteira povoava-se agora de phantasmas.” (14). Quando Alvaro encontra Dionísio nesse mesmo dia, Dionísio pergunta-lhe se consegue ver. Alvaro, porém, não consegue ver a floresta “povoada pela multidão das Paixões. [...] Feras em busca da presa. O homem é a presa.” (16). Alvaro só vê o terreno e Dionísio compreende: “É cedo ainda. Verás mais tarde. Has-de ver tão bem como eu... Melhor talvez...” (*Ibid*).

## Cerração

Nazaré. Aldeia pobre de pescadores. À sombra, os irmãos Domingos (José e António) e Ricardo (sobrinho de José Domingos e filho de António) consertam as redes. Ricardo queixa-se que Rosaria, que lhe havia sido prometida em casamento, tem andado a conversar “mais o excommungado do Manoel. [...] O braço direito do Senhor Alvaro” (20). Os irmãos Domingos duvidam, mas Ricardo jura a pé juntos que não se fala de outra coisa. Nisto, passa Manoel com “aquelle seu ar prasenteiro e feliz que dava gosto ver” (22). José Domingos logo o confronta e o ameaça: deve parar as suas conversas com Rosaria, caso contrário, “temos banzé” (23). Manoel não se assusta nem se demove: “A estimação não se encommenda. Se converso mais a su Rosaria é com tenção d’a levar à egreja.” (*Ibid*). José Domingos encrespa-se: nunca dará o seu consentimento! Manoel é da banda do Senhor Alvaro e eles são da do Senhor Diogo. Nunca irá consentir que a sua filha namore com alguém da banda do patrão de Manoel. Manoel defende com fervor o seu patrão, que a todos acode, enquanto “o cara linda do Senhor Diogo, andava mas era em Lisboa na pandega e nas politicas” (25). José Domingos não tem como responder,

mas reitera que Manoel nunca terá o seu consentimento para casar com a filha e, a Rosaria, “racho-a!” (26), diz. José afasta-se e Manoel segue caminho.

Nisto, Ricardo é chamado pelo patrão, Diogo Dias. Diogo Dias herdara do pai uma empresa de pescarias na Nazaré, mas raramente lá ia, “o fervilhar d’aquelle povo de pescadores enojavam-no. A pobreza inspirava-lhe antipathia e repulsão” (27). O que mais interessava a Diogo Dias era a política, “arrastado por uma desmedida ambição” (28). “A republica, nova ainda, inexperiente, mal segura, perturbada por frequentes redemoinhos de opiniões que geravam revoltas por vezes sangrentas, e amiudadas crises ministeriaes, era um campo favorável às manobras dos pescadores de aguas turvas.” (*Ibid*). Diogo não era mais do que isso. Deputado, governador civil, a sua ambição só tinha olhos para chefe do partido. E assim, conspirava agora com Ricardo e combinavam uma ida para Lisboa.

“[A] aldeia dividia-se entre dois partidos: o de Diogo Dias e o de Alvaro de Sousa.” (*Ibid*). A rivalidade tinha começado com os pais de ambos: os proprietários das duas empresas de pescaria da Nazaré. O pai de Diogo Dias queria destruir a empresa do pai de Alvaro; o pai de Alvaro só se protegeu. Depois dos seus pais morrerem, a rivalidade só aumentou e os pescadores tomaram partidos. Ainda assim, Alvaro e a mãe Catharina de Sousa tentavam sempre apaziguar a situação. “Tanto elle como sua mãe, eram a providencia de toda aquella pobre gente a quem, não só prestavam auxilio material, mas tambem davam conselhos, affecto, e o exemplo das suas vidas elevadas e uteis.” (33).

Quando Alvaro se dirige a casa, fora da aldeia, dá de caras com Rosaria que vinha de se encontrar com Manoel e aconselha-lhe a ter cautela. Porém, Rosaria é mulher destemida, “Tomára uma attitude batalhadora, de mãos nas ilhargas e cabeça levantada, toda senhora de si” (34). Quer casar com Manoel e ninguém a vai convencer do contrário. Alvaro aconselha-lhe prudência: o Ricardo é vingativo. De seguida, Alvaro incita Rosaria a voltar a casa para preparar o jantar aos irmãos Domingos e a Ricardo. Rosaria assim o faz.

Os irmãos Domingos e Ricardo chegam para jantar. Têm a sopa na mesa a fumegar e falam sobre a partida de Ricardo para Lisboa. José está reticente, o lugar de um pescador é no mar. Ricardo recusa-se a ouvir e quer evitar ter estas conversas de política e conspirações à frente de Rosaria que poderá depois ir contar tudo a Manoel. Os velhos irmãos indignam-se: “Mulheres é gado bronco... Não entendem cá d’estas coisas...” (37). Rosaria ouve.

Em Lisboa, é dia de festa. “Passava o cortejo, entre grande aglomeração do povo, por uma das ruas principaes, quando uma bomba, lançada por mão criminosa e escondida, rebentou no meio d’um esquadrão de lanceteiros.” (38). O caos instala-se. Várias outras bombas começam a rebentar em diversos locais na Baixa e civis armados, a comando de um novo partido organizado por Diogo Dias, clamam uma revolta contra o governo vigente. “Depois de algumas horas de lucta desesperada, as tropas fieis ao governo começaram a ter vantagem.” (39). A luta continuava, mas a revolta tinha sido travada. Diogo Dias e Ricardo fogem pelas vielas de Lisboa.

Nos subúrbios da cidade, ergue-se a casa de Rodrigo de Menezes, “Possuidor de enorme fortuna adquirida nas Colonias” (40), um filantropo e político que, depois de muitas andanças, sucumbiu a uma lesão cardíaca que o deitou por terra. Agora, doente, moribundo, fizera da sua casa um túmulo que ninguém visitava porque não queria que o vissem morrer. Quando se sentiu doente, mandou chamar a sua filha, Inez de Menezes, para viver consigo, depois desta ter sido educada por uma superiora num convento em Itália após a morte da sua mãe. Inez tem uma tia, pela parte da mãe, Catharina de Sousa, mãe de Alvaro, que nunca conheceu, mas que deseja conhecer. Com dezoito anos, “a solidão em que vivia pesava-lhe por vezes” (42).

No auge dos tumultos políticos e da revolta liderada por Diogo Dias, também a casa de Rodrigo é atacada. Uma bomba explode perto da casa e o caos é instalado. Os criados fogem e só Thereza, a governanta, se esconde no quarto com Inez e Rodrigo. Com a fuga dos criados, o portão fica aberto e Diogo Dias e Ricardo entram no bosque do palacete e escondem-se: estão finalmente seguros. Diogo Dias tem um plano. Ninguém o procurará na casa do seu rival político Rodrigo de Menezes e este não o entregará à justiça porque é um homem bom. Diogo ficará então escondido em casa de Rodrigo enquanto Ricardo deve voltar à Nazaré, falar com os amigos de Diogo, e arranjar maneira de o levar para Espanha. Quando tiver amnistia, o que não tardará, voltará a Portugal. Ricardo parte para voltar dali a duas, três semanas com novidades.

Diogo Dias entra na casa de Rodrigo de Menezes e logo dá de caras com Inez ficando maravilhado com a sua beleza e a sua pose. Perante a insistência de Diogo, e apesar da sua recusa inicial, Inez leva-o até ao seu pai. Como esperado, Rodrigo de Menezes dá abrigo a Diogo Dias mas pede-lhe um favor em troca: quando ele morrer, e pode morrer a qualquer momento, Diogo Dias deve proteger a sua filha, Inez, que ficará sozinha no mundo. “Inez interrompeu-o; soffria no seu orgulho, soffria do rebaixamento

do seu pae.” (54). Diogo dá a sua palavra e é levado para um aposento destinado aos hóspedes. Ninguém o encontrará ali e só Thereza o servirá.

Nessa mesma noite, Rodrigo de Menezes, com tanta comoção, morre, mas não sem antes dizer a Inez que lhe deixou uma carta que deverá ler com o coração, pedindo-lhe perdão.

Na Nazaré, e apesar das proibições, Manoel e Rosaria encontram-se com frequência e namoram os dois. Rosaria ouviu o seu primo Ricardo que voltou de Lisboa a falar da revolução falhada e conta tudo a Manoel. Nisto, são apanhados em flagrante por Ricardo que se enche de ares porque Rosaria lhe prometeu casamento e anda para ali metida com outro. Rosaria de imediato desmente tudo: ela não prometeu nada, foi seu pai. “Sou senhora da minha vontade, e nem tu nem trinta como a ti, são capazes de m’obrigar a fazer o que eu não quizer. Ainda que m’aleijassem de pancada não m’arrecebia mais tu, entendes? Nunca, nunca, nunca! Não tenho medo de ti e se me escamo arranco-te os olhos com estas unhas!” (62-63). Ricardo levanta-se para bater em Rosaria mas esta continua firme: se ele lhe tocar, ela dirá a toda a gente que ele é um foragido e revelará ainda onde o seu patrão está escondido. Ricardo, mediante a ameaça da prima, afasta-se sob as gargalhadas de Rosaria e Manoel. Ricardo sente o ódio e o desejo de vingança a crescer dentro de si.

Em casa de Catharina de Souza e do filho Alvaro, sabendo da morte do pai de Inez, Catharina convida-a por carta a vir ter com a família para ter algum apoio. Inez aceita, irá assim que terminar os seus negócios em Lisboa.

Em Lisboa, muitos dias já haviam passado desde a morte de Rodrigo de Menezes mas Inez, cumprindo a vontade do pai, e apesar das preocupações de Thereza, continuava a esconder Diogo. Entre os dois nasceu “uma grande e affectuosa intimidade” (66). Porém, nem Diogo sabia que Inez era da família do seu rival Alvaro, nem Inez sabia que albergava o maior inimigo da sua família.

Com a morte do seu pai, Inez ficara subitamente livre e com uma enorme fortuna, mas nem liberdade nem riqueza a seduziam: “Sou apenas uma mulher christã e o meu dever e a minha felicidade não devem residir senão na obediência. Quanto à minha fortuna, considero-a um fardo” (68). Diogo encontrava assim “a presa ideal dos seus sonhos ambiciosos.” (69) e Inez, perante este homem forte, belo e misterioso, encantava-se com dele.

Certo dia Inez lembrou-se da promessa que fizera a seu pai e foi procurar a carta que ele lhe deixara na secretária do pavilhão onde Diogo se escondia. Mal leu a carta, perdeu os sentidos. Ainda que o primeiro impulso de Diogo tenha sido acordar Inez, ao ver a carta no chão, não resistiu a lê-la. Na carta, Rodrigo de Menezes revelava que, depois da morte da mulher, tinha sucumbido a um enorme desgosto e quase abandonado os seus negócios o que fez com que perdesse quase toda a sua fortuna. Na eminência da ruína, virou-se para o crime e confessa: “sou o autor do celebre roubo praticado no Banco Colonial ha longos annos e cujo culpado ficou sempre ignorado e impune.” (72). Não conseguindo Rodrigo de Menezes levar este segredo para o túmulo, pede à filha que o perdoe, que nunca conte este segredo a ninguém, e que arranje forma de “salvar a honra do nosso nome que eu não soube respeitar” (73). Acabando de ler a carta, Diogo acorda Inez e confessa-lhe que leu a carta para saber o motivo do seu desmaio. Inez, de alguma forma aliviada por não ser a única a carregar este fardo sem nunca o ter revelado a ninguém, perdoa Diogo. Num arrebate de paixão, Diogo confessa o seu amor por Inez e pergunta-lhe se é retribuído. Inez está confusa, não sabe. A única coisa que tem como certa é que tem de se desfazer do dinheiro do seu pai e pede a ajuda de Diogo para o fazer. Diogo diz que a ajudará em tudo.

Já sozinho, Diogo fica pensativo. Inez não o ama, se alguma vez tiver de escolher entre a renúncia à sua fortuna ou o seu amor, escolherá sem hesitação a renúncia, “No emtanto elle queria aquella mulher e aquella fortuna com intensidade de desejo capaz de galgar todos os obstáculos. Esse desejo tinha de ser satisfeito. Como?...” (79).

Na Nazaré, em casa de Catharina e Alvaro, Dionísio tem uma premonição e adverte Alvaro para cuidar da sua alma: “Vejo um homem que bem conheço... E tu, Alvaro, também o conheces... Longe d’aqui, muito longe. Está sentado, sózinho, n’um quarto luxuosamente mobilado. Não... não está só. Vejo a Ambição, dominadora, em pé por detraz d’elle... inclina-se... põe-lhe a mão sobre o peito... e as suas garras poderosas penetram até ao coração arido d’esse homem [...]” (82).

Diogo, sentado, pensativo, atormentado pelas paixões más, toma uma resolução. Quando Thereza o vem avisar da chegada de Ricardo, Diogo põe o plano em prática. Rouba a carta de Rodrigo Menezes e deixa uma missiva escrita por si. Vai até ao quarto de Inez e na sua última despedida consegue que esta lhe prometa fidelidade e que será sua esposa. Inez vê a sua “forte vontade quebrada pela vontade do homem. E deu-se toda, abandonando não só o corpo, mas também a alma inteira, tão confiante e leal” (90). Diogo

parte para Espanha e deixa com Rodrigo documentos fundamentais que ele e a sua família deverão guardar com a vida.

Chegado a Espanha, são e salvo, Diogo fica exultante. “Inez era sua, tão sua como se a tivesse alli segura, agarrada, fechada nas mãos [...]. [E]ssa mulher altiva e que ainda havia um mez lhe parecia inacessivel, se tornara agora semelhante a um pobre lírio quebrado entre as garras da sua vontade terrível.” (93). E as paixões más saíam vitoriosas.

De volta a Lisboa, Inez está arrependida. Compreende agora que o que sente por Diogo não é amor. Reticente, vai até ao pavilhão e encontra a carta de Diogo Dias em vez da carta do seu pai. Diogo Dias escreve que Inez lhe pertence: “Sou teu marido e deves-me obediencia.” (97). Inez não tem autorização para mexer no seu próprio dinheiro e como “As mulheres são caprichosas e teem memoria curta.” (*Ibid*), Diogo levava a carta do seu pai para garantir a sua obediência e a sua lembrança. Se Inez falhar com o juramento que lhe fez, Diogo divulgará a carta de seu pai.

Inez percebe finalmente, pela primeira vez, a natureza de Diogo. Restam-lhe apenas duas hipóteses: obedecer e permanecer casada como uma escrava com aquele homem; ou recusá-lo e ver o seu segredo divulgado em praça pública. “Seria pois um crime sem perdão para uma pobre mulher inexperiente e só no mundo, aquelle impulso a que cedera na exaltação da sua alma ignorante?” (98). Inez não chora, “uma mulher como ella não podia chorar sobre uma tal miseria moral” (99).

### Calmaria

Em Madrid, acreditando que o casamento com Inez era certo (ainda que desconhecesse o seu paradeiro) e que tinha toda uma fortuna para esbanjar, Diogo vivia em grande desbaratando toda a sua riqueza. Finalmente, todo o seu dinheiro se esgotou, a amnistia não chegava ainda, e Diogo foi visitado pelo Medo, “um fumo que ia tomando forma” (106) que se preparava para lhe tomar a alma. Vingativo, Diogo começa então a tecer os seus planos.

Inez vivia agora com a sua tia na Nazaré já fazia um ano. Nos primeiros tempos a sua história com Diogo, o segredo do seu pai, pesavam-lhe na alma. Deambulava então muitas vezes no pinhal e sentia que as sombras invisíveis compreendiam a sua dor. Um dia, a passear no pinhal, o velho Dionísio, a quem já conhecia, “Pôz-lhe a mão na testa: e Inez sentiu um grande apaziguamento e como que um torpor enevoando-lhe a memoria” (109). A partir de então, começou a retomar o seu interesse pela vida. Com a sua tia



aprendia o contentamento de uma vida simples e sóbria a ajudar o próximo; com o seu primo Alvaro descobria uma camaradagem que se transformava em amor, mas que nenhum deles sabia ainda sentir, eram “almas-irmãs”. Alvaro foi o primeiro a descobrir, não sem surpresa, que amava Inez e afastou-se dela. Como um tesouro, guardou o segredo e partilhou-o primeiro com a sua mãe que o apaziguou. Inez ainda nada sabia e sofria com o afastamento súbito de Alvaro.

Em casa dos Domingos a notícia finalmente chegava: a amnistia era concedida aos criminosos políticos da última tentativa de revolução e Diogo retornaria à terra, e mesmo a tempo, que a sua fortuna estava já quase toda ida.

Também Inez sabe da notícia do retorno de Diogo. Depois de ponderar o que poderá fazer e de recusar a ideia de casar com Diogo, Inez decide que a sua única hipótese será partir e entrar num convento das Carmelitas onde ninguém saberá do seu paradeiro. A única coisa que a atormenta é ter de deixar a sua tia e o seu primo. Alvaro, desconhecendo os problemas da prima, convida-a para ir com ele até à Batalha onde lhe contará um segredo.

Na Batalha, Alvaro revela finalmente o seu amor a Inez, o segredo que lhe tinha escondido. Inez confessa o seu amor por Alvaro mas diz-lhe que não poderá ser sua mulher, irá entregar-se a Deus. Alvaro não compreende, está inconsolável, mas Inez já não o ouve. “Com os olhos esgazeados de espanto e terror, fitava alguém que surgira no claustro, do outro lado do jardim; um homem que ia andando devagar, com a cabeça voltada para ella, e o olhar fixo como o de um phantasma.” (127-128). É Diogo Dias que os encontrou. Alvaro está surpreso: como é que Inez conhece Diogo Dias? Inez não lhe responde, tem um segredo que deve manter e que a ela não pertence. Inez e Alvaro retornam em silêncio para casa.

Enquanto tudo isto acontece, no moinho, Dionísio tem uma nova visão e adverte Rosaria e Manoel que devem ajudar Alvaro a quem as paixões rodeiam. Manoel fica confuso com a advertência vaga de Dionísio, mas logo Rosaria diz que só têm de estar com atenção ao Senhor Alvaro e ver de onde poderão vir os perigos. “E cuidar a gente que é da pinha d’uma mulher que saem estas ideias!” (133). Os dois namorados combinam um sinal de perigo e afastam-se.

Nesse mesmo dia, chega Diogo Dias a casa dos Domingos onde Rosaria cuida da casa e da ceia. Os Domingos estão aliviados com o retorno do patrão que logo lhes pede

para ver os papéis que deixou ao seu cuidado. José vai buscar os papéis ao seu esconderijo e mostra-os a Diogo que confirma que a carta de Rodrigo de Menezes lá se encontra: ali tinha o veneno que destruiria a felicidade de Alvaro e Inez. Diogo pede a José que guarde tudo novamente. “Rosaria escutava. Ninguém reparava n’ella. As mulheres não percebem as conversas dos homens; são como creanças ou animaes... E Rosaria escutava e lembrava-se das palavras de Dionísio. Bem entendida agora...” (138).

Alvaro, atormentado, deixa Inez em casa e parte afastando-se do povoado, pensativo. Segue até à casa de Dionísio que o vê chegar envolto em paixões más. Dionísio aconselhou-o a “Observar Inez com os olhos da alma e não com esses miseráveis olhos do teu corpo que só vêem a superfície das coisas” (142). Alvaro não devia duvidar de Inez, e devia afastar as paixões más. Quando Alvaro sai da casa de Dionísio, as paixões já o seguem a grande distância.

Inez, por seu turno, é intimada por Ricardo a ter um encontro com o seu patrão. Se não o fizer, Diogo irá até casa da sua tia. Relutantemente, Inez aceita.

“Rosaria, leal e corajosa, revoltava-se” (144), queria proteger Alvaro e Inez e, no dia seguinte, ficando sozinha em casa, força a fechadura, o cadeado, e rouba os papéis da carteira de Diogo Dias. Sai de imediato para a praia, chama a atenção de Manoel e, em sítio seguro, conta-lhe tudo o que ouvira e mostra-lhe a carteira. “A intelligencia do bom Manoel não estava costumada a resolver problemas rapidos e imprevistos.” (149) e perante a incapacidade de Manoel, é Rosaria que diz que devem ir até Dionísio buscar conselho. O que Rosaria e Manoel não reparam é que Ricardo os tinha seguido, os tinha visto juntos e com algo na mão. Ricardo partia agora para casa onde encontrava o cadeado rebentado e a carteira com os papéis em falta. “«Mas que cabeça que ella tem... e que força!!» Mau grado seu, admirava Rosaria.” (152).

Ricardo parte rapidamente para contar a Diogo Dias que os papéis tinham desaparecido, dizendo que teria sido Manoel a roubá-los, não Rosaria. Diogo Dias enfurece-se: é preciso apanhar esses papéis a todo o custo. Ricardo tem carta branca para matar Alvaro e os seus companheiros. É até isso que Diogo quer que ele faça: “Chegára o momento de satisfazer o seu rancôr e o seu desejo de vingança.” (155).

### Temporal

Rosaria e Manoel contam tudo a Dionísio que lhes diz o que devem fazer: ele guardará a carta, Rosaria voltará para a sua venda normal do peixe para que ninguém

suspeito de nada e Manoel deve ir de imediato a Alcobaça onde Alvaro está para o trazer até ali.

Inez, finalmente, tem o seu encontro com Diogo. Com falas mansas, este tenta explicar a Inez que a carta que lhe tinha deixado tinha sido fruto do amor, para a proteger de si própria, para que ela não desbaratasse a sua fortuna e ficasse na penúria. Mas Inez, não se demove: ela nunca será sua esposa, irá sim para um convento. Com esta revelação, Diogo fica louco, ameaçando Inez: se assim o fizer, se não se encontrar com ele naquele mesmo dia às seis para partirem para Lisboa onde casarão, ele irá buscá-la, arrastá-la de casa de sua tia. Alvaro podia ter a carta de Rodrigo de Menezes, mas havia de ter o que merecia. Inez está confusa, teme por si e por Alvaro. Diogo Dias está cada vez mais irado. “Diogo sentiu o terror e angustia e, perdendo completamente a cabeça, puxou-a brutalmente e apertou-a contra si.” (164).

Manoel, que vinha da casa de Dionísio, apanha este ataque de Diogo a Inez e logo se lança sobre Diogo. Diogo e Manoel lutam até que, finalmente, Manoel consegue levar Inez para longe dali. Inez, com medo, ainda diz a Diogo que lhe dará a resposta ao pedido até à hora indicada. Manoel leva Inez até casa e parte para ir ter com Alvaro. No caminho esbarra com Ricardo que, com o seu pai António, se dirige para uma taberna para contratar ajuda para fazer uma espera a Alvaro e Manoel.

Manoel chega perto de Alvaro e conta-lhe tudo: a conversa que Rosaria ouviu, os papéis que estavam com Dionísio, o que vira entre Inez e Diogo. Alvaro, confuso, logo parte com Manoel para ir ter com Dionísio, mas eis que são atacados por quatro homens encapuçados numa emboscada. Apesar da superioridade numérica não estar a seu favor, Alvaro e Manoel conseguem desembaraçar-se dos homens e descobrem que um deles é Ricardo. Ricardo pede perdão ao Senhor Alvaro, estava apenas a seguir as ordens do patrão que lhe disse que matasse Alvaro, mas Ricardo nunca imaginou fazê-lo. Ricardo tenta suscitar a pena e perdão de Alvaro enquanto seguem todos lentamente para casa de Dionísio com Manoel inconsciente. Pela calada, Ricardo engendrava um plano para matar Alvaro com uma navalha. Alvaro, contudo, apercebe-se da navalha que Ricardo segura, dá uma chicotada em Ricardo e logo segue rapidamente a cavalo até casa de Dionísio. “Levantára-se vento e os relâmpagos começavam a rasgar as nuvens.” (176).

Alvaro chega a casa de Dionísio já a tempestade começa no mar. Dionísio entrega os papéis a Alvaro e logo lhe diz: “Prepara-te; defende-te dos pensamentos perigosos.” (177). Alvaro lê a carta de Rodrigo de Menezes com reticência. Tudo começa a fazer

sentido. Alvaro quer acreditar na inocência de Inez, porém debate-se consigo próprio. Finalmente, parte com Manoel. “A noite cahia, muito negra, ameaçadora, rasgada pelos relâmpagos; e o clamor do mar desvairado confundia-se com os trovões que principiavam a rugir no ceu.” (178).

A tempestade que desabava do céu impedia Inez de sair e cumprir o seu encontro com Diogo Dias. Não tardaria nada e Diogo estaria ali e contaria tudo a sua tia e a Alvaro. Essa ideia atormentava-a. Alvaro chega a casa e conta a Inez que tudo sabe sobre a carta, só não compreende como Diogo tinha esta missiva em sua posse. Inez, relutante, conta-lhe tudo, e o que não lhe consegue contar, Alvaro adivinha. Sabendo de tudo, “A expressão d’Alvaro mudara. Já não via Inez, já não pensava no seu sonho morto, no seu amor desfeito. Via uma victima e sentia o desejo imperioso de castigar o culpado; devorava-o uma sede de vingança que era quasi uma alegria.” (183). Sem pensar mais, sai de casa, sem chapéu, sem abrigo e enfrenta a tempestade. Inez quer segui-lo, mas Catharina, que já tudo perdoou a Inez, impede-a, “lembra-lhe que mulheres da sua classe não podiam correr pelas ruas atravez do temporal, e intrometer-se nas discussões e brigas de homens” (184).

Alvaro segue rapidamente pela tempestade até casa de Diogo. “Desgrenhadas e loucas, a Colera, a Dor, e a Vingança, arrastavam-n’o, davam-lhe azas, envolviam-n’o n’um turbilhão que o cegava e o endoidecia.” (185). Diogo espera por Inez enquanto lá fora os gritos das mulheres se começam a ouvir a pedir ajuda: “Salvavidas ao mar!” (186). Alvaro chega a casa de Diogo e confronta-o, vem defender Inez. Diogo ri-se dele. Imediatamente os dois homens se engalfinham numa luta louca. “E, no escuro do anoitecer, os dois corpos unidos pelo Odio triumphante e feroz, tornaram-se um corpo só, monstruoso, torcendo-se e esfarrapando-se ao sopro abrazado das Paixões.” (187-188).

Vozes começam a chamar pelo Senhor Alvaro, mas ele não ouve, até que a voz de Dionísio o desperta: “«Como podes entregar-te assim à furia cega das Paixões», disse ele, «no momento em que pobres creaturas em perigo, precisam do teu socorro?»” (189). Alvaro finalmente retorna a si. As paixões abandonam-no, já só lhe interessam os outros pobres desgraçados no mar e sai para ajudar os pescadores. A embarcação que não voltara do mar era a de António Domingos. O salva-vidas tinha sido atirado à água, mas as ondas lançaram-no de volta para terra. Com a ajuda de Manoel, preso por uma corda, Alvaro lança-se ao mar para salvar os homens e põe a sua vida em risco para acudir os que mais precisam.

Diogo, que ficara sozinho, está confuso, como um louco: onde está Alvaro? “Que era aquilo, alli, no canto do quarto? Uma columna de fumo cinzento que subia, subia... Ah! Já sabia o que era. Reconhecia-o; já tinha visto aquelle phantasma horrivel, immenso, cujos olhos brancos o fitavam, sahidos das orbitas. O Medo... Era o Medo...” (193). Em pânico, Diogo foge da sua casa e do Medo.

No mar, Alvaro tenta chegar ao único sobrevivente da embarcação, António Dias, que conspirara para o matar nesse mesmo dia. Ricardo chegava agora à Nazaré, cansado, vencido e sem saber o que dizer ao patrão. Mas nisto, vê Alvaro a tentar salvar o seu pai. Alvaro a quem tentara matar. “Um remorso fulminante estrangulou-o.” (197) e caiu na areia a soluçar, sem ninguém dar por ele, enquanto os corpos dos naufragados davam à costa.

Diogo foge ainda com o Medo em seu encalço. Procura ajuda, uma casa, um abrigo, mas não há ninguém. Está sozinho e o Medo já não vem só, traz consigo as outras paixões. No topo do abismo, no topo da escarpa, esgotado, vencido, Diogo “Tropeça, cahe, rola, ahi vae!...” (199). Diogo Dias morre despedaçado pelas rochas e tomado pelo mar.

Em casa, Catharina reza, e a ela juntam-se os criados da casa. Finalmente, “Depois de uma lucta sobrehumana contra as ondas, Alvaro conseguira salvar António Domingos. E Manoel trazia-o agora meio morto” (200). Mas os outros homens caídos ao mar, esses, tinham morrido, e as mulheres gritam a sua morte em desespero. Alvaro volta também a casa, cansado, desganhado, “Acabara de dar tudo o que humanamente pudera, da sua força e da sua vida” (204). Já com novo fato, já sentado ao lado de sua mãe, tenta captar o olhar de Inez mas esta mantém-se afastada, crê que o seu primo já não a ama. Todavia, “no espaço de algumas horas, Alvaro vivera o que poucos homens vivem durante existencias inteiras.” (205), era agora um homem diferente.

### Epílogo

O tempo passou e tudo acalmou. Festeja-se agora o Santo António. Com a morte de Diogo, as rivalidades acabaram. Os irmãos Domingos há muito pediram perdão a Alvaro e deram a bênção para o casamento de Rosaria e Manoel. Ricardo vem hoje ter com Alvaro e pede-lhe perdão. Ele diz que o perdoou há muito e oferece-lhe trabalho que o irá tornar num homem novo.

Alvaro, Inez e Dionísio caminham agora pelo pinhal e finalmente Alvaro vê: “Todo o pinhal se povoava assim de phantasmas.” (214). Mas, “tendo [Alvaro] vencido as Paixões, ellas agora o evitavam e se assustavam com a sua presença” (*Ibid*). Alvaro aperta mais Inez contra si e diz finalmente a Dionísio: “agora vejo e entendo.” (*Ibid*). Dionísio já o sabe. “Louvado seja o Christo que, pelo soffrimento e pelo Amor, abriu os olhos da tua alma!” (216).

#### E.C. 1.5.1.1. Breve comentário e análise de *Os Olhos da Alma* (conto)

Como podemos atentar através desta pormenorizada exposição da trama estamos perante uma estrutura clássica de teatro e romance à imagem de *Romeu e Julieta*: duas famílias rivais, um triângulo amoroso, um lado bom e um lado mau, sendo que no final o bem vence o mal. A acrescentar a esta fórmula tão reconhecida temos um componente fantástico/mágico que complementa a acção e que move as personagens. Esta característica fantástica do romance de Virgínia de Castro e Almeida (que já se antevia também em *A Obra do Demónio*, quando o Demónio segreda tentações ao Padre Frágoso, por exemplo (V. d. Almeida 1917a, 170)) valeu à autora o epíteto de Selma Lagerlöf portuguesa. Romancista sueca contemporânea de Virgínia de Castro e Almeida, primeira mulher a ganhar o Prémio Nobel da Literatura (em 1909), a obra de Selma Lagerlöf é marcada pela fantasia, pelo misticismo e pelo sobrenatural. Numa época (1880) em que o realismo domina a literatura escandinava (tendência inspirada pelas ciências e pela ideia generalizada, e disseminada por Georg Brandes, de que a literatura deveria servir para discutir problemas da sociedade moderna (cf. Wijkmark 2008, 83)), Selma Lagerlöf, que inicialmente tenta seguir uma tendência realista com pouco espaço para a fantasia na sua escrita, acaba por se libertar destas constrições e por preferir desenvolver os seus romances, contos e poemas numa estética que combina o realismo com o sobrenatural e o fantástico.

Virgínia de Castro e Almeida, no seu livro *A Mulher* (1913), fala com admiração de Selma Lagerlöf: “Selma Lagerlöf não é uma feminista; nunca se envolveu nas lutas pela emancipação da mulher. E apesar d’isso toda a sua vida e toda a sua obra constituem um dos impulsos maiores para a conquista da igualdade dos sexos.” (V. d. Almeida 1913, 195). Quanto à autora e sua obra, escreve ainda Virgínia de Castro e Almeida:

O genio de Selma Lagerlöf só nos apparece em todo o seu esplendor quando nos fala das coisas da sua terra, quando nos traduz a alma nacional e as belezas naturaes d'esse paiz encantado, que vemos através dos seus livros como doces e nebulosas paragens onde o espirito humano se agita inquieto e torturado de infinitos desejos sob a apparencia de uma tranquillidade quasi sobrenatural. [...] Os seus personagens, quer lendarios, quer reaes, não nos parecem da terra e no emtanto são vivos e aureolados de verdade; cada um tem a sua significação, cada um representa um symbolo, encerra um evangelho, todos veem carregados de missões celestes de apaziguamento, de misericórdia, de perdão. (199)

Tendo em conta a enorme estima e admiração que Virgínia de Castro e Almeida mostra ter por Selma Lagerlöf, não é descabido considerar que as similitudes encontradas entre a obra da autora portuguesa e da autora sueca não são ocasionais. Também Virgínia de Castro e Almeida, como já vimos, quer focar o seu trabalho na alma e belezas lusitanas; também Virgínia de Castro e Almeida representa o espírito humano torturado por desejos, por paixões, particularmente em *Os Olhos da Alma*; também Virgínia de Castro e Almeida (como confirmamos no artigo não datado encontrado na BNP (Almeida s.d.)) assume que quer agora ilustrar o mundo invisível, fantástico, místico, irremediavelmente associado ao mundo real e palpável. Assim, temos também de questionar que símbolos, que evangelhos, que missões terão as personagens criadas por Virgínia de Castro e Almeida. Se Selma Lagerlöf parece usar o gótico, o sobrenatural, o fantástico, a loucura até para criticar um poder patriarcal associado à ciência e à racionalidade e que continua a tentar fechar e controlar a mulher num espaço finito; também Virgínia de Castro e Almeida parece fazer o mesmo em *Os Olhos da Alma*.

Quanto às personagens, que na obra de Lagerlöf têm o poder de símbolo e carregam missões, podemos apontar que as personagens femininas de *Os Olhos da Alma* são muito distintas das do conto de *A Obra do Demónio*. Encontramos três tipos de mulheres: a mulher do povo, emancipada, dona do seu destino e da sua história (Rosaria); a mulher esposa-mãe que dita as regras dos bons costumes e que a todos acode (Catharina); a mulher inocente que suscita as paixões, indefesa, que herda os pecados do

pai mas que se recusa a ser tomada como um objecto (Inez).<sup>37</sup> Inez e Rosaria são as personagens femininas do romance que ganham uma maior preponderância e simbolismo.

Inez, que à imagem de Bemvinda está no centro da trama narrativa e despoleta as paixões dos homens, é apresentada de forma muito distinta da protagonista de *A Obra do Demónio*. Se Bemvinda parece mostrar um comportamento passivo-agressivo<sup>38</sup>, Inez parece ser mais passiva, mais subserviente e enquadrar-se dentro de um estereótipo de filha obediente e abnegada. Inez, que carrega o peso da mácula e do pecado do seu pai (símbolo de que uma mulher tem de expiar até os pecados dos homens que pesam em si), debate-se com o comportamento certo de uma mulher e de uma mulher da sua classe. Entrega-se a Diogo Dias porque julga, por momentos, sentir amor por este homem; engana-se porque é uma mulher ignorante e inexperiente. Falha não porque as paixões a empurram ou a enganam (como acontece com os homens), falha porque não se torna totalmente no que esperam de si, porque na verdade não é totalmente passiva ou filha obediente. À sua própria maneira, Inez mantém algumas características que Bemvinda tinha, alguma personalidade bartlebiana: recusa-se a casar com Diogo Dias, faz-lhe frente, não casa (prefere não o fazer, e não o faz). A luta interna de Inez por se tornar numa mulher num mundo de homens não é fácil, e esta luta que seguimos, esta luta na sua missão por se integrar na sociedade patriarcal (depois de só conhecer o convento), parece continuar para lá do fim da trama.

Rosaria, por seu turno, é uma figura de força. Poderíamos dizer até que é quase uma mulher-homem, se estivéssemos a usar uma noção constritora e patriarcal de mulher. O seu mundo é constituído por homens (pai, tio, primo, namorado) e talvez por isso, porque a marca do masculino é a força e porque nunca conheceu outro mundo (não lhe conhecemos, por exemplo, mãe no romance), Rosaria consiga ser a mulher mais independente da trama. Por isso e porque é uma mulher do povo, que não tem de se

<sup>37</sup> De assinalar que o romance conta ainda com a presença de Thereza, a governanta de Rodrigo de Menezes. Contudo, dado que esta nunca ganha uma voz activa no livro (não fala em discurso directo mas indirecto) e não tem qualquer influência na trama, não nos alongaremos sobre a análise desta personagem. De apontar, ainda assim, é o facto de esta ser uma espécie de mãe adoptiva de Inez que também a tenta constringir ao que considera serem as boas maneiras associadas a uma mulher honrosa.

<sup>38</sup> Segundo a teoria psicanalítica, uma personalidade passivo-agressiva identifica-se por “an indirect and inappropriate way of expressing hostility under the guise of innocence, generosity of passivity” (Wetzler 1993, 22). Freud escreveu que a agressividade é algo inerente ao ser humano. A forma como cada indivíduo expressa essa agressividade é, contudo, distinta (cf. Freud 2001). Pessoas passivo-agressivas teriam tendência a reprimir a sua agressividade e a ocultá-la num semblante aparentemente passivo. Bemvinda, aparentemente passiva, particularmente no que diz respeito às suas funções do dia-a-dia e quanto ao seu estatuto de mulher, é passivo-agressiva porque ambígua, porque na verdade na sua aparente passividade é manipuladora e controladora.



restringir ou reduzir à sua classe. A sua classe permite-lhe a libertação, a força de vontade. Rosaria é também a mulher desta trama que mais contribui para o desenrolar da acção: é ela que rouba a carta que Diogo Dias roubou, é ela que a leva a Dionísio, é ela que desbloqueia o final da história. Figura transgressora, que vai muito para além do mundo em que a querem fechar, Rosaria consegue simbolizar a força libertadora e transgressora da mulher que não é afectada pelas paixões que dominam os homens.

Já Catharina, a figura da matriarca, mais velha e de uma classe social elevada, parece presa a uma imagem de passividade, bondade e de bons costumes patriarcais. Para além dos homens da trama que parecem tentar limitar Inez à posição que consideram que uma mulher deve ter, também Catharina adverte Inez quanto ao comportamento condigno a uma mulher da sua classe que não se deve intrometer nas discussões dos homens. Curioso é que não seja só a sua condição de mulher que condiciona Catharina, mas também o seu estatuto social. Catharina parece até fazer eco da própria Virgínia de Castro e Almeida, presa também (como a própria o disse em diversos escritos que já tivemos a oportunidade de observar) à sua educação, à sua condição, ao ser mulher. Nesse sentido, Catharina torna-se em mais do que uma figura de mulher abnegada e esposa-mãe, mas num arauto da mulher do passado que agora, em Inez, tem a oportunidade de evoluir e tornar-se em alguém diferente.

Os homens, em *Os Olhos da Alma*, são avassalados pelas paixões: o Medo, a Raiva. Neste sentido, os homens tornam-se mais frágeis neste romance porque mais susceptíveis a caírem na tentação e a não resistir. Os homens que lutam entre si, que lutam pelas mulheres, que parecem controlar o mundo, são pouco mais do que fantoches tomados pelas paixões que os controlam e os destroem. É interessante perceber que as mulheres parecem ficar imunes a estas paixões. Podem ser mulheres mais passivas ou mais activas, aparentemente mais dependentes do homem, mas não são susceptíveis às paixões. Como resíduo não simbolizado (como a denominou Luce Irigaray) de uma sociedade patriarcal, a mulher é quem consegue manter-se de fora, ver as paixões mas não ser afectada por elas. Assim, a mulher agente externo, pode provocar a mudança, a libertação ou o infortúnio dos homens.

Atentemos agora a como esta trama resultou e foi trabalhada primeiro em filme também por Virgínia de Castro e Almeida.

### **E.C. 1.5.2. *Os Olhos da Alma* (filme) – 1924**

A cópia portuguesa de *Os Olhos da Alma* disponível no ANIM, uma vez que é uma cópia de uma cópia de película, contém alguns erros: a organização dos momentos (bobines) do filme, por exemplo, está trocada, originando um salto temporal estranho na trama. De qualquer forma, esta cópia disponível no ANIM permite-nos analisar a trama do filme e fazer um resumo alargado do mesmo.

*Os Olhos da Alma*, filme, tem cerca de um hora e vinte minutos (1.440 metros de filme) e está dividido em: Prólogo, Sete Partes e Epílogo. Uma vez que o romance é uma adaptação do filme, naturalmente, as personagens existentes são rigorosamente as mesmas num e no outro formato, daí que consideremos desnecessário nesta análise tornar a fazer uma apresentação das personagens<sup>39</sup>. Passemos, isso sim, directamente para a sinopse alargada de *Os Olhos da Alma* (com excertos dos separadores escritos do filme) para melhor compreendermos o que distingue o livro e o filme.

#### **Prólogo**

Pela primeira vez, e logo à entrada do filme, somos confrontados com os “olhos da alma”, os olhos de Dionísio. “O velho moleiro Dionísio é venerado por todos como um santo... O seu olhar penetra nas consciências, e vê além dos horisontes humanos...” (V. d. Almeida 1924b, 00:02:39)<sup>40</sup>. Na floresta, Dionísio vê os fantasmas. Alvaro, não vê nada. Dionísio adverte-o: não vê, mas há de ver.

#### **Primeira Parte**

Nazaré. Vemos a terra, o seu povo, as mulheres de cestas na cabeça, os pescadores, e somos apresentados a um dos pontos fulcrais da história: a rivalidade entre duas famílias de pescadores. “A propriedade de pescarias divide-se entre duas famílias rivaes. Catarina De Souza, proprietária de uma das pescarias...” (00:08:22) e (supomos que a sequência fosse essa ainda que haja um desarranjo ou desencontro nesta parte da cópia do filme visionada) Diogo Dias, proprietário da outra pescaria. Cada uma destas famílias tem empregados que a seguem e que fomentam as rivalidades: Ricardo e os

<sup>39</sup> De assinalar apenas que Thereza, sem voz activa no romance e sem qualquer influência na trama, não surge como personagem efectiva no filme.

<sup>40</sup> Vamos citando dos cartões do filme, tal como visionados na cópia portuguesa de *Os Olhos da Alma*.

irmãos Domingos (seu tio e seu pai) são fiéis a Diogo Dias; Manoel é fiel a Catarina de Menezes e ao seu filho, Alvaro.

Ricardo conta ao seu tio e ao seu pai sobre a revolução malograda em Lisboa. Diogo Dias pode correr perigo de vida.

Os primeiros minutos de *Os Olhos da Alma*, da cópia portuguesa disponível, são efectivamente um pouco confusos.<sup>41</sup> Há saltos entre bobines distintas, há saltos na imagem, sequências narrativas que não são cumpridas, momentos que surgem intercalados no meio de uma sequência e que não compreendemos bem onde podem pertencer. Logo, o Prólogo, Primeira Parte e mesmo Segunda Parte do filme são difíceis de identificar e de delimitar. Ainda assim, julgamos conseguir compreender a sequência base da trama (tendo em conta também o romance previamente analisado). Apresentadas as personagens e a revolta falhada em Lisboa, passamos à Segunda Parte.

### Segunda Parte

Rosaria, uma mulher do povo, filha de um dos irmãos Domingos e prometida em casamento a seu primo, Ricardo, é apresentada. Pese embora o facto de a sua mão ter sido prometida em casamento, Rosaria mantém uma relação com Manoel, empregado de Alvaro, relação esta que não é consentida por seu pai, tio e primo.

Subitamente, e sem aviso, a imagem passa para Lisboa, para uma explosão na cidade e para Diogo Dias preso algures. Será *flashback* da revolução malograda já referida, ou erro na organização das bobines? Temos de apontar para a segunda hipótese. O que conseguimos perceber (e devido à leitura do romance) é que Diogo Dias fez parte de uma revolução que falhou e foge para o palacete de Rodrigo de Menezes, adversário político de Diogo Dias, mas homem bom e correcto com quem Diogo Dias sabe poder contar.

### Terceira Parte

Finalmente, tanto quanto conseguimos perceber, o filme normaliza e deixa de haver saltos na história, na trama, na imagem e erros de organização de bobines. Rodrigo Menezes está doente, acamado no seu palacete, quase a morrer. Ainda assim, dá guarida a Diogo Dias (foragido da lei) e esconde-o numa ala da casa para que nenhum dos

<sup>41</sup> Mais uma vez lamentamos não nos ter sido possível visionar também a cópia francesa por forma a, eventualmente, esclarecermos estes momentos menos claros e podermos comparar as duas versões.

empregados o consiga ver nem ninguém o consiga encontrar. No leito da morte, Rodrigo diz à sua filha Inez de Menezes, que lhe deixou uma carta que ela deverá ler. Dito isto, morre e Inez “fica só no mundo, sem pae nem mae” (00:21:43).

Na Nazaré, Catarina de Menezes, sabendo da morte de Rodrigo, seu cunhado, escreve a Inez porque acha que esta talvez precise do apoio da família. Ricardo, por seu turno, sob as ordens do seu patrão, leva roupa e ajuda até Diogo Dias para que este se consiga disfarçar e fugir.

Em Lisboa, Diogo Dias continua ainda escondido em casa de Rodrigo de Menezes, e “Devido à situação excepcional em que se encontravam e à bondade e candura de Inez, estabelecera-se em pouco tempo entre ela e o seu hóspede, uma grande intimidade” (00:25:08).

Finalmente, Inez resolve obedecer ao último desejo do seu pai e interpela Diogo Dias: “Desculpe-me interrompê-lo... mas à hora da morte, meu pae deu-me uma ordem que ainda não cumpri, e hoje, enchendo-me de coragem, queria obedecer-lhe...” (00:26:42). Conseguindo aceder à carta deixada pelo seu pai que se encontra numa escrivaninha na ala em que Diogo Dias se esconde, Inez lê a carta mesmo ali, em frente ao seu hóspede. A carta revela um terrível segredo: toda a fortuna que é sua proveio de um roubo, toda a riqueza que o seu pai lhe deixou é de origem maldita. Na carta, Rodrigo Menezes deixa a Inez a responsabilidade de tentar apagar a nódoa do crime que cometeu e salvar a honra do nome de família. Inez, lendo as palavras do pai, colapsa e Diogo Dias logo aproveita este desmaio para ler a carta de Rodrigo Menezes.

Momentos mais tarde, Inez acorda. Vê Diogo Dias e este confessa-lhe que leu a carta de seu pai e que sabe o seu segredo.

#### Quarta Parte

Diogo Dias, no seu compartimento fechado, é consumido pelo fantasma do Desejo e do Medo. O seu olhar torna-se no olhar do Diabo, do Demónio, e as paixões parecem tomar conta dele. Finalmente, é hora de Diogo escapar da casa de Inez. Pronto para a despedida, Diogo Dias vai ao quarto de Inez e pede-lhe: “Inez, meu amor, deixe-me levar uma garantia da sua fidelidade.” (00:34:00). Em frente a uma cruz com Cristo crucificado, Inez é levada a prometer a sua honra, a casar-se simbolicamente com Diogo Dias, e desaparecem os dois da imagem, num abraço.

Diogo Dias foge, mas não sem deixar para trás uma carta dirigida a Inez.

Minha adorada Inez, agora pertences-me, e, perante Deus, pelo teu juramento, és minha esposa. Proibo-te de tocar na tua fortuna que resolvi administrar para teu bem. Levo comigo a carta de teu pae... se me desobedeceres, se esqueceres o teu juramento, tornarei público o segredo vergonhoso que pesa sobre o teu nome. A memória das mulheres é curta, a sua constância incerta, amo-te e não quero perder-te. Teu até à morte, Diogo. (00:35:49)

Inez fica desolada e chora.

Inez de Menezes mora agora com a sua tia Catarina e com o seu primo Alvaro. Tudo parece mais idílico. Inez e Alvaro estão cada vez mais próximos e vão passear juntos. Alvaro diz a Inez: “Há já seis meses, Inez, que nos dás a felicidade da tua companhia e, desde que entraste em nossa casa, até o sol parece mais luminoso.” (00:38:42). Já a vida na Nazaré continua como sempre, “A vida parece tranquila e, quando menos se espera...” (00:39:42), um belo dia, o moinho pára subitamente sem razão.

#### Quinta Parte

É dada a amnistia a Diogo Dias e este pode finalmente voltar à Nazaré. No seu retorno, descobre que Alvaro e Inez se aproximaram. O moinho, parado ainda, retorna a moer e a andar sozinho e Dionísio, o velho moleiro, tem uma visão tortuosa: Alvaro corre perigo.

Inez e Alvaro passeiam no claustro incautos quanto ao perigo eminente que deles se aproxima. A certa altura, Inez vê Diogo Dias, mas descarta a ideia, julga que não, deve ter sido uma tontura apenas. Diogo Dias, por sua vez, revoltado com Inez que lhe quebra o juramento com a sua aproximação a Alvaro, vai ter com o seu empregado Ricardo e pede-lhe que lhe devolva a carta do pai de Inez que deixou ao seu cuidado. “Mas à Rosaria não tinham agradado as palavras de Diogo e... tomando-lhes a dianteira...” (00:49:31) rouba a carta do pai de Inez e foge para ir ter com o Manoel.

#### Sexta Parte

Rosaria e Manoel levam a carta a Dionísio na esperança que este os possa ajudar. Já Diogo, finalmente, visita Inez e confronta-a: “Lembra-se que é minha mulher?” (00:54:34), mas Inez prontamente responde: “E o senhor lembra-se da carta que me roubou?” (00:55:05). Diogo e Inez estão frente a frente e Diogo exige a Inez que fique

com ele e cumpra a sua promessa. Inez, no entanto, recusa-se: “Não serei sua mulher porque não posso respeitá-lo; mas, para cumprir o meu juramento, não casarei com outro. Entro para um convento.” (00:55:32). Esta resposta em nada satisfaz Diogo Dias que ameaça Inez: “Arrepende-se-ha... porque eu, juro-lh’o! Cumprirei o que deixei escrito!” (00:55:56). Inez implora a Diogo Dias: “Piedade pela memória do meu pae!” (00:56:18) e cai de joelhos no chão. Porém, Diogo Dias é irredutível. “Tudo isto é inútil. Pertence-me. Se não estiver esta tarde às seis horas em minha casa afim de seguirmos hoje mesmo para Lisboa... lembre-se da carta de seu pae!...” (00:56:27). Inez permanece prostrada no chão. Diogo Dias deixa-a assim mesmo. “Até logo!... Hein!...” (00:57:36).

Entretanto, Manoel, a mando de Dionísio, leva a carta do pai de Inez rapidamente até Alvaro. Contudo, Ricardo vê-o e tudo conta ao seu patrão. Diogo Dias, furioso, diz a Ricardo para reaver a carta a todo o custo.

Finalmente, Alvaro consegue ler a carta malfadada do pai de Inez.

#### Sétima Parte

Esta última parte do filme (antes do Epílogo), já não é identificada. Todavia os registos e as críticas encontrados relativos a *Os Olhos da Alma* assinalam-na e ajudam-nos a separá-la do restante filme.

Alvaro e Manoel são atacados por Ricardo e pelos seus amigos bandidos. Depois de uma luta intensa, Alvaro e Manoel vencem e recuperam a carta quase roubada.

A tempestade toma os mares da Nazaré. Os barcos retornam, mas há um homem que fica perdido no mar, não sabemos ainda quem seja. Alvaro volta a casa e conta a Inez que sabe do seu segredo: “Querida Inez! Já sei o seu segredo... Como hei de pedir-lhe perdão da minha desconfiança.” (01:05:07). Inez confessa a Alvaro que era Diogo Dias quem tinha a carta e diz-lhe como Diogo tomou posse da mesma.

A tempestade intensifica-se. O homem perdido no mar é afinal António Domingues, dos irmãos Domingues, empregado de Diogo Dias. Ninguém se arrisca a enfrentar o mar, à excepção de Alvaro que compromete a sua própria vida para o salvar.

Diogo, irado pelos planos falhados, em sua casa, mata Ricardo. Volta então o fantasma do Medo que assombra Diogo até que, subitamente, um raio cai sobre a casa de Diogo e arde tudo. “Um raio... justiça divina!” (01:13:06).

Finalmente, o mar compadece-se, a tempestade acalma, Alvaro consegue salvar António Domingues e a vida na Nazaré continua.

Rosaria e Manoel conseguem enfim o que sempre quiseram e casam. Já Alvaro passa a ser respeitado e venerado por todos.

### Epílogo

O epílogo que encontramos na cópia visionada é quase inexistente. Dionísio passeia com Alvaro e Inez no pinhal, na floresta e, sem mais, assim termina o filme.

#### E.C. 1.5.2.1. Breve comentário e análise de *Os Olhos da Alma* (filme)

Como conseguimos desde já compreender através deste resumo comentado do filme *Os Olhos da Alma*, a leitura e análise prévia do livro em muito nos ajudou a melhor perceber o desenvolvimento da trama, tendo em conta algumas aparentes falhas na cópia portuguesa disponível. Adicionalmente, e como já referido, mantemos o que já previamente tínhamos analisado no livro: as mesmas personagens, a mesma base da trama, o mesmo componente sobrenatural ou fantástico. Assim, não nos iremos alongar nesta primeira análise do filme que em quase tudo será semelhante ao livro deixando a análise mais pormenorizada para a comparação efectiva entre livro e filme.

Porém, não deixa de ser digno de nota que, no filme, em grande parte dos separadores/cartões escritos (alguns deles supracitados), quando há referência à mulher, há referência à sua obediência, à pertença desta ao homem, à sua candura, à sua inconstância. Claro que a estes separadores escritos é contraposta a acção efectiva que as mulheres tomam na trama, que nem sempre se coaduna com a forma como a mulher é cunhada (particularmente Rosaria, que quebra com todas as convenções e transgride o seu espaço feminino). Ainda assim, é um pormenor importante de apontar, que Virgínia de Castro e Almeida possa ter escrito desta forma os separadores<sup>42</sup>, potencialmente (ousamos supor tendo em conta a história de vida da autora) com o propósito de mostrar

<sup>42</sup> Efectivamente, não temos como confirmar se terá sido Virgínia de Castro e Almeida a escrever os cartões. Segundo as cartas de Virgínia de Castro e Almeida ao filho terá sido ela a ajudar e a supervisionar a montagem do filme. Segundo as memórias escritas de Ayres de Aguiar, teria sido ele próprio a remontar o filme *Os Olhos da Alma* depois da primeira versão de Roger Lion (cf. Baptista 2003, 90-91). Sabemos, no entanto, que Virgínia de Castro e Almeida teve influência na montagem, que a supervisionou e que gostava de manter o controlo sobre os seus filmes. Dado que foi também ela que escreveu o guião e que, na equipa creditada no filme, ninguém mais parece associado à escrita, vamos, portanto, supor que terá, porventura, sido ela a assumir a escrita ou, pelo menos, a revisão e a supervisão sobre os cartões do filme.

como a mulher, principalmente a mulher da alta sociedade, está constringida àquilo que o homem quer fazer dela.

Por outro lado, será também interessante procurar perceber neste filme que foi (sim) escrito por uma mulher que presença feminina e masculina encontramos na tela. Pese embora o facto de termos personagens femininas preponderantes nesta trama, temos apenas três mulheres e oito homens num universo de onze personagens.<sup>43</sup> Logo, temos 72.73% de personagens masculinas e 27.27% de personagens femininas. Mesmo sendo uma mulher a escrever e a produzir *Os Olhos da Alma*, este não deixa de ter uma baixa presença feminina na tela, talvez também devido a constrangimentos da época (patentes na forma como os separadores escritos previamente mencionados posicionam a figura feminina) em que a mulher procurava ainda (numa primeira vaga do feminismo) encontrar a sua posição de igualdade no mundo.

Ainda que, efectivamente, as similitudes sejam maiores do que as diferenças entre livro e filme, é importante perceber melhor como conseguimos comparar e contrapor os dois meios e formatos.

### **E.C. 1.5.3. Livro VS Filme**

Tendo em conta que *Os Olhos da Alma*, livro, foi baseado e ilustrado com imagens de *Os Olhos da Alma*, filme, é natural que poucas diferenças possam ser encontradas entre os dois formatos. Porém, há algumas *nuances* e alterações à trama e às personagens que devemos apontar.

Comecemos pelas personagens. A caracterização das personagens no livro e no filme nem sempre é coincidente, particularmente a caracterização das personagens femininas. Rosaria, como já referido, é uma das personagens mais activas e mais destemidas, quer no livro, quer no filme. No livro, esta chega mesmo a auto-apresentar-se (perdendo o recato e modéstia tão comumente atribuídos às mulheres) como uma mulher inteligente, mais inteligente do que um homem. Quando fala com Manoel diz-lhe: “Cá a minha cabeça é uma mánica de pensar. Mas tu!...” (V. d. Almeida 1925, 133). Rosaria não é a única a fazer nota da sua inteligência, Manoel também reconhece a inteligência de Rosaria e até o seu primo Ricardo, relutantemente, não pode deixar de

<sup>43</sup> Dado que Thereza não tem voz activa no livro e não se torna personagem efectiva no filme, não é contemplada nesta contagem das personagens.



admirar a sageza, independência e desenvoltura da prima. No filme, Rosaria mantém-se uma mulher forte, independente e inteligente. É esta que contribui (tal como no livro) para o desenvolvimento e desenlace da trama, é um agente activo para o desenvolvimento da história. Contudo, quando comparando Rosaria do livro com Rosaria do filme, podemos notar que no livro a sua independência em relação ao homem e a sua presença como indivíduo na história é muito mais efectiva do que no filme. Rosaria perde-se um pouco no filme. Não deixa de ser uma força individual notável (mental e física), mas fica muito mais diluída no meio de todas as personagens do filme e este facto não deve ser descurado. De todas as personagens do livro, é Rosaria e a sua personalidade que parecem ser amaciados para a trama audiovisual. De todas as personagens do livro, é Rosaria e a sua presença na história que é reduzida. Na verdade, o que aconteceu foi até o inverso. Dado que o livro foi escrito depois do filme ser lançado, a presença de Rosaria foi aumentada no livro, a sua personalidade foi apurada na trama escrita em romance. Não deixa de ser interessante de compreender como Virgínia de Castro e Almeida optou por mostrar esta personagem como mais complexa e transgressora no livro, mas não no filme. Não sabemos, porém, que pressões terá sofrido a autora na realização do filme, por toda a equipa de homens que a acompanhava na produção, por toda a equipa de homens da distribuição (da qual dependia para vender o filme), pelos montadores (Roger Lion e Ayres de Aguiar, para além da própria) que a acompanharam no processo. Não sabemos, portanto, como tudo isso terá influenciado ou não a sua escolha na forma como devia representar Rosaria, a sua força e a sua transgressão em relação ao jugo masculino, no filme. Sabemos, isso sim, que no livro, numa escrita mais autónoma, num formato que dependia apenas de si, a representação que Virgínia de Castro e Almeida faz da mesma personagem se tornou mais complexa, independente, presente e inteligente.

Também Inez ganha contornos e subtilezas diferentes no livro e no filme. Apresentada como filha obediente que herda o pecado do pai em ambos os formatos, em *Os Olhos da Alma*, livro, Inez parece, ainda assim, mais forte, com mais dignidade e com ideias mais definidas do que no filme. A título de exemplo, no encontro de Inez com Diogo Dias, aquando do retorno deste à Nazaré exigindo que Inez cumpra a sua promessa e case com ele, no livro, Inez mantém-se activa e digna, séria, fria: “Diogo esperava vel’a chorar e desesperar-se. Mas Inez fitava-o sem baixar a cabeça e com os olhos enxutos, tão digna e fidalga na sua dôr, que o desconcertou.” (161-162). Já no filme, Inez prostrase aos pés de Diogo Dias e roga-lhe por piedade pela memória do seu pai. No filme, Inez

torna-se então numa figura mais trágica, em conformidade com os filmes mudos da época (de grandes e exagerados gestos e expressões), e perde um pouco da sua força estática. Adicionalmente, como já referido, Inez parece condicionada pela sua classe social, quer no livro, quer no filme, e quando segue os seus ímpetos e vontades é rapidamente admoestada porque (tal como previamente citado): “as mulheres da sua classe não podem correr pelas ruas através do temporal, e intrometer-se nas discussões e brigas dos homens.” (184), diz-lhe, por exemplo, Catharina quando Inez tenta seguir Alvaro. Se no livro Inez vê a sua emancipação como mulher e como pessoa como uma difícil viagem de descoberta que talvez não seja capaz de cumprir (porque limitada pelo homem e pela sua classe), no filme torna-se numa figura feminina mais estereotípica de romance trágico e não chega sequer a mostrar a mesma vontade de se autodescobrir ou emancipar por falta de força.

Quanto às alterações da trama de *Os Olhos da Alma*, filme, para *Os Olhos da Alma*, livro, é de apontar que o desenlace da história é distinto. No filme, Diogo Dias, tomado pelas paixões, mata Ricardo e é posteriormente fulminado por um raio que queima a sua casa: justiça divina. O confronto final entre Alvaro e Diogo não chega portanto a ocorrer já que Alvaro nunca se deixa tomar pelas paixões e de imediato se lança na tentativa de salvar o homem que está perdido no mar.

No livro, Alvaro, tomado pelas paixões, tem de superar os seus fantasmas, de enfrentar Diogo num confronto físico, para entretanto aprender com os seus erros e para se tornar, como resultado disso, num homem novo capaz de aceitar Inez e os seus pecados. Ricardo, por seu turno, não morre às mãos de Diogo Dias, antes se prostra aos pés de Alvaro implorando pelo seu perdão. Finalmente, Diogo Dias não morre fulminado por um raio num incêndio em sua casa, morre quando foge de casa e é perseguido pelas paixões caindo por um penhasco de onde (anteriormente) tinha tentado atirar Manoel. As personagens e a trama do romance, quando analisados com mais detalhe e contrapostos ao filme, parecem ter uma maior densidade e complexidade, o que se poderá dever, por um lado, aos formatos em questão: um livro permite (em detrimento de um filme com um tempo mais limitado) uma maior explanação sobre temas e personagens. Por outro lado, não podemos deixar de tornar a questionar estas opções e estas alterações na trama e nas personagens, que influência terá tido Virgínia de Castro e Almeida nas mesmas, e que pressões terá esta sofrido no processo de realização do filme. Sabemos, por exemplo, e como já referido, que Roger Lion se incompatibiliza com Virgínia de Castro e Almeida

no momento da montagem do filme e que rescinde o contracto com esta. Não é, pois, descabido considerar as pressões e discussões adicionais que terão existido entre Virgínia de Castro e Almeida, Roger de Lion e os restantes membros da equipa de *Os Olhos da Alma* e como isso poderá ter influenciado a própria trama do filme.

Na escrita autónoma e individual do romance baseado no filme (já sem as eventuais pressões ou constrangimentos da produção da obra audiovisual), Virgínia de Castro e Almeida optou por adicionar características e *nuances* que devemos agora apontar e analisar. As figuras femininas, por um lado, ganham uma complexidade maior e uma maior possibilidade de emancipação e de autodescoberta num mundo patriarcal. Por outro lado, as figuras masculinas são, no livro, sempre tomadas pelas paixões que conduzem as acções dos homens (e deste mundo patriarcal) até estes (homens) serem capazes (ou não) de superar as paixões. No mundo que Virgínia de Castro e Almeida constrói em *Os Olhos de Alma*, filme, e que se complexifica e consolida em *Os Olhos da Alma*, livro, não são os homens que ordenam e que comandam, são as paixões que comandam os homens e que tomam a história, sendo as mulheres as únicas que parecem estar imunes a este mundo invisível (ainda que o reconheçam e que o vejam). Virgínia de Castro e Almeida chama-lhes “paixões,” mas, na verdade, a conexão com o fantástico, com o sobrenatural, com o indizível é inegável parecendo haver uma ligação entre conceitos: “paixões” e “misticismo” ou “sobrenatural”. Acima de tudo, a autora parece procurar com estas “paixões” representar o que está para além do que conhecemos como real e palpável.

#### **E.C. 1.5.4. *Os Olhos da Alma*, filme, na imprensa**

Tal como *A Sereia de Pedra*, *Os Olhos da Alma* mereceu, maioritariamente, boas críticas na imprensa internacional da época.

Comecemos, mais uma vez, pela imprensa francesa, onde o filme estreou primeiro. Na revista *Cinémagazine*, número 52, de 28 de Dezembro de 1923, escrevia-se que: “Roger Lion connaît les coins les plus pittoresques du Portugal; en nous les exhibant dans son film, en nous montrant également quelques coutumes des plus curieuses, il a fait oeuvre de bon cinégraphiste. Les tableaux de tempête qui remplissent la dernière partie des *Yeux de l’Ame* sont tout à fait saisissants.” (Bonneau 1923, 512). Adicionalmente, a 1 de Agosto de 1924, escreve-se ainda na *Cinémagazine*, anunciando-se a apresentação

do filme: “Les Yeux de L’Ame, le beau film de Roger Lion, d’après un scénario émouvant de Mme Virginie de Castro.” (Dejob 1924, 178). O filme em França parece, portanto, ter sido bem recebido, tal como o anterior.

Em Portugal, as críticas foram mais diversas e nem sempre positivas. Uma vez que *Os Olhos da Alma*, e tal como o aponta Jorge Leitão Ramos (Ramos 2011, 415), foi o primeiro filme do primeiro quartel do século a representar e a mostrar a tumultuosa realidade política dos últimos anos da Primeira República Portuguesa, houve críticos portugueses que não aceitarem bem esta circunstância. Escreve um crítico lisboeta quanto ao filme:

Não basta que andemos constantemente de armas na mão, a proclamar direitos que, afinal, só tem precisamente quem depõe as armas e invoca princípios. Não: ainda em cima fazemos gala das nossas loucuras, e, muito a sério, reeditamo-las – a fingir – para as irmos exhibir no estrangeiro, em vez de lhe mandarmos, em filme, os nossos monumentos, os nossos costumes e a nossa paisagem! (*Cine Revista* 1922, 9)

Efectivamente, tal como refere Tiago Baptista, através de Diogo Dias, político ambicioso tomado pelas paixões numa república recente e conturbada (cf. V. d. Almeida 1925, 28), *Os Olhos da Alma*, “proporciona-nos uma representação única, no contexto do cinema mudo português, do ambiente de revoluções e golpes falhados, fugas para Espanha, alianças, exílios e amnistias que caracterizou a vida política sob a Primeira República. Ou melhor, que caracterizou uma certa percepção do que era a política republicana vista pelos olhos de uma intelectual portuguesa radicada em França” (Baptista 2011, 8). Esta ousadia de Virgínia de Castro e Almeida de procurar representar a tumultuosa realidade portuguesa, com revoltas sangrentas e explosões e com referência à política nacional, “maldita política, maldita política da nossa terra, que destroe e desvia as melhores forças” (V. d. Almeida 1925, 46) valeu à guionista e produtora duras críticas de antipatriotismo. No semanário ilustrado de cinema *Invicta Cine*, ano III, número 18, de 20 de Junho de 1925, escreve Mister Black na sua crítica: “Não compreendemos como D. Virginia de Castro e Almeida, essa cidadã que diz ser uma grande amiga da sua terra, fosse fazer uma fita cujo enredo, em parte, só serve para vexar e desprestigiar cada vez mais o nosso paiz aos olhos profanos dos estrangeiros” (Black 1925). Este crítico de cinema não tem dúvida em cunhar o argumento como “bastante mau, pois seria melhor que D. Virginia, a autora, fosse procurar à nossa literatura um assunto que nos honrasse,

pois era preferível a escrever infantilidades que só servem para nos deslustrar” (*Ibid*). É, no mínimo, curioso ver como a escrita de Virgínia de Castro e Almeida, dado não agradar ao crítico em questão, é cunhada como “infantil” ou com “infantilidades”. Supõe-se que, dado o caso do mesmo filme ter sido escrito por um homem, a crítica não fosse a mesma. Nesta crítica, aliás, Virgínia de Castro e Almeida, autora e produtora, é a mais censurada, não sendo o nome de Roger Lion sequer mencionado.

Por outro lado, digno de nota é também o facto de ser Virgínia de Castro e Almeida, uma autora portuguesa radicada em França, mulher, a fazer o primeiro retrato e representação em filme da política e ambiente tumultuosos da Primeira República em Portugal. Virgínia de Castro e Almeida transgride as normas, torna-se não numa figura de conversão (ao regime e ao país), mas numa figura divergente de quebra.<sup>44</sup> E o seu papel como mulher (agente externo da cultura e da sociedade) poderá até tê-la ajudado a fazê-lo. O seu segundo filme foi, pois, uma aposta mais arriscada do que o primeiro e, como consequência, mereceu algumas críticas menos favoráveis em Portugal.

Já no Brasil, o filme foi bem recebido. No *Jornal do Brasil*, de 4 de Junho de 1925, podemos ler: “‘Os Olhos da Alma’ prende desde o princípio até à última escena pela beleza dos scenarios, destacando-se a praia da Nazareth com o mar em fúria.” (*Jornal do Brasil* 1925b, 14). No *Jornal de Recife*, de 21 de Maio de 1926: “Não tem o lindo film portuguez trucs e situações duvidosas, tão profundamente exploradas nos films doutras precedências, mas condensa em suas scenas belíssimas, toda a gama dos sentimentos que agitam a alma de um povo, que, rindo, cantando e trabalhando, descobriu mares e mundos, erguendo à custa da fé e do seu heroísmo, os mais belos padrões de gloria.” (*Jornal do Recife* 1926a, 2). Em *O Jornal*, de 6 de Junho de 1925, fala-se do papel de Virgínia de Castro e Almeida no filme: “‘O Olhos da Alma’, super-produção que o fulgurante espírito literário de D. Virginia de Castro e Almeida, quis arrancar a sua visão para dentro das paixões humanas, ficará como um grande tríptico da vida ocidental: o mar, o homem das redes e a volúpia satânica do amor, onda eterna a ulular lascívias e raivas de Herodiade nua junto à praia.” (*O Jornal* 1925b, 11). Adicionalmente, podemos ler ainda, “No drama, o scenario maravilhoso da praia da Nazareth com os rendilhados da Batalha, dão a impressão exacta da alma do povo português, lyrica e christã, rude mas

<sup>44</sup> De apontar é, contudo, como Virgínia de Castro e Almeida se tornará novamente numa figura de conversão ao regime (de Salazar) como delegada do Governo Salazarista na Sociedade das Nações e com a escrita e edição da sua colecção *Pátria* supramencionada.

laboriosa” (*Ibid*). Na *Gazeta de Notícias*, domingo, 14 de Junho de 1925, refere-se que: “Pena é que o Ideal, obedecendo a contingências da programação, retire de exhibições ‘Os Olhos da Alma’, uma das produções que mais prodigioso sucesso fizeram no Rio.” (*Gazeta de Notícias* 1925a, 6).

As críticas no Brasil apelidavam Virgínia de Castro e Almeida como patriota e foram genericamente positivas. Isto à excepção, mais uma vez, da revista *Fon-Fon* que a 27 de Junho de 1925 lança a sua crítica.

A maneira como foi feita a propaganda desse film, permittia-nos esperar uma, não dizemos obra de arte, coisa rara nestes tempos, mas uma producção que tivesse realmente assumpto empolgante e muita realidade. Tal não foi. Verdade é que as scenas são de Portugal, reproduzem passagens da velha terra além mar, mas houve por parte, não sabemos si dos exhibidores ou dos distribuidores do film, um desejo quasi reprovável de deturpar a verdade. (*Fon-Fon* 1925a, 76)

A crítica a *Os Olhos de Alma* pela *Fon-Fon* (que termina com a cotação de “mao”) censura o filme, produtora e seus distribuidores que chegam “ao ponto de dar como escriptora e directora D. Virginia de Castro, quando ella apenas escreveu, porque o director foi Roger Lion... um francez também!” (*Ibid*). “O film exhibido assim com tanto alarde, é fraco, e nelle não vimos nada de mais. O entrecho pode ser muito bonito no livro, não somos ‘litteratos’, mas a adaptação, se é que houve, está muito mal feita.” (*Ibid*). A crítica não se vai tornando mais leve ou positiva, podendo-se ler ainda: “A scena do homem que está morrendo afogado é muito engraçada! Nunca vimos ninguém se afogar num lugar onde a água bate no joelho.” (*Ibid*).

A crítica da *Fon-Fon*, fazendo referência (como no caso de *A Sereia de Pedra*) ao facto do filme não ser verdadeiramente português e ao facto de Virgínia de Castro e Almeida ser apenas quem o escreveu (um estatuto que, na leitura da crítica supracitada, nos parece depreciativo e bem abaixo do de realizador), é das mais negativas que encontramos quanto a *Os Olhos da Alma*. Esta crítica, porém, tem alguns erros. Virgínia de Castro e Almeida não escreveu apenas o filme, também o produziu e ajudou na montagem. (Poderia isso trazer-lhe um estatuto mais favorável?) Por outro lado, refere a crítica que, pese embora o livro possa ser muito bonito, a adaptação (e o guião) é fraca, mal feita e mal conseguida. A adaptação entre filme e livro foi, todavia, feita de forma inversa neste caso: *Os Olhos da Alma*, filme, estreou primeiro, o livro foi lançado posteriormente com fotografias do filme e baseado neste. O guião para o filme *Os Olhos*

*da Alma* foi, desta feita, um guião original, escrito especificamente para a tela, adaptado posteriormente a romance.

As críticas a *Os Olhos da Alma* não foram, portanto, unânimes. Contudo, o que parece certo é que este filme não passou indiferente na época. Virgínia de Castro e Almeida estava a fazer algo de diferente na cinematografia portuguesa, a representar e a contar histórias que ainda não tinham sido representadas em Portugal, ao mesmo tempo a trazer um pouco do saber e da cinematografia francesa para o seu país (como fizeram também outras produtoras na década de 1920). Ainda assim, “com estas produções no activo, a Fortuna Films suspendeu a actividade depois de presentear o cinema português com obras que, no estrangeiro, serviram de valioso elemento de propaganda da gente e das paisagens portuguesas” (Fragoso e Fonseca 1949-1956, 527).

Hoje em dia, Virgínia de Castro e Almeida foi quase esquecida, a sua experiência no cinema reduzida a uma “aventura diletante” (como a descreveu Jorge Leitão Ramos (Ramos 2011, 29)), os seus filmes tidos como pouco relevantes para a história da cinematografia portuguesa (conquanto seja a primeira mulher produtora em Portugal e a primeira guionista de que se tem conhecimento). A recuperação da memória, da história e do trabalho de Virgínia de Castro e Almeida não só merece ser concretizada como se revelou fundamental para esta tese.

#### **E.C. 1.6. Virgínia de Castro e Almeida: Reflexão sobre os dados recolhidos**

Findo este périplo pela história de vida, escrita e filmes de Virgínia de Castro e Almeida, cabe-nos dizer que muito mais haveria ainda a descobrir e a analisar quanto a esta pioneira da história do guionismo do cinema português no feminino. Muitas questões ficam ainda por responder (porque terá deixado de produzir?, por exemplo), muitas questões ficam ainda por desvendar que mereciam ser ainda esclarecidas para devolver a esta autora e produtora o lugar que lhe foi negado no panorama do cinema nacional. Ainda assim, procuremos fazer uma breve síntese e reflexão do que podemos tirar de mais concreto desta análise de Virgínia de Castro e Almeida para este doutoramento.

Sendo o nosso primeiro estudo de caso, e tendo criado a Fortuna Films nos anos 20, Virgínia de Castro e Almeida desde cedo provou ser um objecto de análise difícil. Não sendo possível aceder aos seus guiões directamente, não sendo possível sequer aceder a um dos filmes que produziu, *A Sereia de Pedra*, logo nos pareceu evidente a

importância do estudo da história de vida da guionista para a compreensão global do seu trabalho e da sua escrita. Só estabelecendo quem foi Virgínia de Castro e Almeida (seu percurso, evolução de ideais, crenças e personalidade) conseguimos contextualizar os guiões que escreveu. Por outro lado, naturalmente, num estudo de caso do início do século em que, amiudadas vezes, foi necessário fazer saltos de raciocínios, supor e extrapolar (dada à escassez de dados), conhecer a história de vida da guionista torna-se fundamental para poder fazer tudo isto de forma informada e lógica. Se no capítulo 2 falávamos do guião implícito de Christian Metz como o guião no seu sentido mais lato, sem estar limitado à palavra e folha escrita, neste capítulo e estudo de Virgínia de Castro e Almeida foi justamente ao guião implícito que tentámos chegar em ambos os filmes analisados através da documentação disponível e da história de vida da autora. Conjugando o trabalho que desenvolveu com a história de vida que descortinamos, conseguimos então compreender que Virgínia de Castro e Almeida era uma mulher com uma missão: encontrar o seu lugar num mundo dominado pelo homem, pela lei do patriarcado.

Quanto aos filmes que Virgínia de Castro e Almeida produziu e escreveu, há algumas características comuns que encontramos entre os dois: ambos são dramas com o enfoque nas paixões humanas que endoidecem os homens; ambos combinam a tradição e os locais pitorescos de Portugal com um fundo fantástico e sobrenatural (que valeu a Virgínia de Castro e Almeida, como vimos, o epíteto de Selma Lagerlöf do cinema português, o que muito deve ter agradado à autora e produtora). O próprio Roger Lion, numa entrevista a Manoel Joaquim, diz, em relação a *Os Olhos da Alma*, “Esta nossa película é um drama humano em que se debatem as paixões que avassalam a humanidade, é a luta entre o bem e o mal, o ódio, e o amor, a luxúria com a castidade, enfim o triunfo dos bons e o castigo dos maus.” (*apud* Joaquim 1923, 53). Não menos importante, uma característica fulcral dos dois filmes que analisamos é o facto de ambos serem impregnados por figuras femininas e, ainda que de forma distinta, por figuras femininas de resistência. As mulheres têm um papel preponderante nos filmes de Virgínia de Castro e Almeida e, ao contrário dos homens, não endoidecem nem são controladas pelas paixões, por vezes controlam mesmo as paixões e, com elas, os homens.

Em Bemvinda (Maria no filme), em Inez e em Rosaria temos três personagens femininas que transgridem as fronteiras do feminino e que não se limitam a ser objectos de prazer: Bemvinda (Maria), num estilo bovarista, é uma mulher divergente e de resistência ao mundo patriarcal, que endoidece os homens que não a compreendem; Inez



está entre um estereótipo de filha obediente que herda os pecados dos homens e uma estética bartlebiana na procura pelo seu espaço de mulher da alta sociedade e na recusa de fazer o que lhe exigem como mulher – ser esposa abnegada; Rosaria é a mulher de poder, quase mulher-homem, que consegue criar o seu espaço no mundo patriarcal. Todas elas personagens femininas tão distintas, todas elas parecendo cumprir um desígnio tão fulcral: procurar antever e criar um espaço não tão limitado e limitativo para a presença feminina na tela (e talvez fora dela).

Em *A Sereia de Pedra* e em *Os Olhos da Alma* encontramos também a figura da mãe, neste caso da mãe viúva: Leonor e Catharina. As figuras femininas mais maternais, mais resignadas a um mundo patriarcal nos filmes de Virgínia de Castro e Almeida são não só personagens mais velhas do que as nossas protagonistas, como personagens que perderam o marido, personagens que tiveram de sobreviver sozinhas num mundo de homens. Talvez por serem mais velhas representem a “velha mulher portuguesa”, a mulher que ainda acredita que tem como única função na vida ser esposa e mãe e que falhou em um destes desígnios.

Em *A Sereia de Pedra*, como vimos, temos uma personagem feminina que foi adicionada na adaptação de Alberto Jardim: Rita. Só conseguimos conhecer esta personagem pelas críticas, comentários e escritos encontrados relativos ao filme. Porém, é também uma personagem feminina ambiciosa que é capaz de abdicar de ser mãe de Maria para casar com o rico Fernando Alves. Poderia ser também considerada uma figura feminina de ruptura. Todavia, a maior diferença que encontramos na definição das figuras femininas feitas por Alberto Jardim (e na definição desta figura feminina específica, Rita) e por Virgínia de Castro e Almeida é o facto de, no filme, as mulheres terem de se redimir, de sofrer para se tornarem mulheres boas. Já Virgínia de Castro e Almeida escreve e constrói as suas personagens femininas (boas e más, dentro e fora de uma imagem mais estereotípica da mulher) que nunca têm de se desculpar. As mulheres podem sofrer como efeito das suas acções, podem sofrer pelo simples facto de serem mulheres, mas não têm de se desculpar perante o leitor/espectador. Têm personalidade própria e não precisam de se redimir por isso.

Pena é o facto de não termos acesso a mais nenhum filme ou guião de Virgínia de Castro e Almeida, nem mesmo a *Noblesse* (cujo registo se encontra na Biblioteca Nacional Francesa e cuja referência encontramos também num jornal nacional). Com um terceiro filme, seria interessante perceber que novas figuras femininas (e masculinas)

poderiam surgir e que papel ocupariam na história do cinema português como figuras divergentes de um cinema marcadamente patriarcal.

É importante referir que, embora Virgínia de Castro e Almeida tenha desenvolvido uma panóplia de personagens femininas alargada que abre o espectro da mulher na tela, os seus filmes não foram usados como propaganda feminista.<sup>45</sup> Porém, ainda que não o fazendo, poderíamos dizer do seu próprio trabalho o que Virgínia de Castro e Almeida escreveu relativamente a Selma Lagerlöf: “o seu talento simples e profundo, a sua vida calma e irrepreensível, se erguem como rochedos onde se veem quebrar os ataques dos que pretendem negar á mulher o seu lugar de trabalhadora intelectual na obra de regeneração e de aperfeiçoamento da humanidade!” (V. d. Almeida 1913, 200).

Como já referido, muito mais haveria ainda a descobrir sobre esta autora, guionista e produtora e sobre o seu papel para o guionismo e para a cinematografia portuguesa. Esse será, certamente, empreendimento a desenvolver de forma mais alargada num futuro contexto.

<sup>45</sup> Constatámos, aliás, que na contagem global das personagens femininas e masculinas em ambos os filmes, são as personagens masculinas que se destacam (66.67% em *A Obra do Demónio* e *A Sereia de Pedra*, 77.72% em *Os Olhos da Alma*). Ainda assim, não podemos deixar de notar que, na leitura e análise da trama, mesmo em número e percentagem inferior, são as personagens femininas que ganham proeminência potenciando a narrativa e a acção.

## Estudo de Caso 2: Solveig Nordlund (1945-)

“Nunca tive ambições literárias, mas gosto de participar na escrita dos meus guiões.”

(Solveig Nordlund *apud* L.S. 2011)

Segundo o currículo da própria datado de 2010, Solveig Nordlund apresenta-se como realizadora de cinema, encenadora de teatro, tradutora e produtora (cf. Nordlund 2010a). Curiosamente, não se apresenta como guionista ainda que, de facto, de seis longas-metragens de ficção realizadas em Portugal no intervalo de trinta anos, tenha participado e seja creditada na escrita de cinco. Pese embora nos seja virtualmente impossível separar de forma clara a realizadora da escrita dos seus filmes, será objectivo deste estudo de caso tentar analisar especificamente Solveig Nordlund como guionista.

Nascida em Estocolmo, Suécia, em 1945, realizadora de inúmeros documentários, curtas e médias metragens (para além das suas longas de ficção), esta cineasta e também guionista pode não parecer uma escolha de estudo de caso muito pertinente nesta investigação que se pretende fazer do cinema e do guionismo português. Porém, e como vimos no capítulo 2, no atribulado início do cinema em Portugal, nos anos 20, um surto de cineastas estrangeiros (franceses e um italiano) permitiu o desenvolvimento do cinema genuinamente português, tal como o apontam Roberto Nobre (1960), João Bénard da Costa (1991), Tiago Baptista (2003), entre outros. Logo, estudar uma cineasta que se radicou e naturalizou portuguesa (por casamento com o realizador Alberto Seixas Santos) poderá também contribuir para percebermos o que os estrangeiros contemporâneos podem trazer ao cinema português de hoje (se continuarão a contribuir para o “olhar para fora” que os cineastas estrangeiros pareceram ter trazido para Portugal nos anos 20).

Por outro lado, embora Nordlund seja sueca e tenha dividido o seu tempo como realizadora e cineasta entre Portugal e a Suécia, não só a sua carreira cinematográfica teve início em Portugal, como a sua importância como cineasta para o panorama nacional não pode ser descurada. Solveig Nordlund foi uma das fundadoras do Grupo Zero, um “importante ponto de criação do cinema português (e do cinema ‘político’ documental ou de ficção) nos anos que se seguem ao 25 de Abril” (P. B. Rodrigues 2015). A cineasta escreveu e realizou também *Dina e Django* (1982), um dos filmes mais marcantes do pós-

25 de Abril (tal como viremos a analisar em breve). Adicionalmente, “Num país de fortes tradições ligadas ao cinema documental, onde a ficção das últimas décadas se insere invariavelmente num dos polos do binómio ‘cinema de autor versus cinema comercial’” (A. C. Pereira 2013a, 464), deixando pouco espaço para o chamado “cinema de género”, Nordlund foi ainda uma das pioneiras na realização em Portugal de um filme de ficção científica, *Aparelho Voador a Baixa Altitude* (2001). Concomitantemente, foi a primeira realizadora e cineasta a adaptar uma obra de António Lobo Antunes, *A Morte de Carlos Gardel* (2011), para cinema.

Solveig Nordlund tem, de forma evidente, deixado a sua marca no cinema português contemporâneo. O que nos propomos fazer neste capítulo é descobrir as especificidades dessa marca como guionista e que similitudes ou diferenças encontramos entre esta cineasta nascida na Suécia e as restantes cineastas analisadas neste estudo e nascidas em Portugal.<sup>46</sup> Para tal, faremos uso da investigação existente quanto à vida e obra de Solveig Nordlund conduzida por outros investigadores e académicos e editada em publicações de referência (A. C. Pereira 2013a e 2014, Areal 2011, P. B. Rodrigues 2015, *Cineastas Portuguesas 1874-1956* 2000, entre outros); de artigos encontrados na Hemoroteca Municipal de Lisboa, na Hemoreteca Digital e em jornais *online*; de listas de diálogos encontradas na Cinemateca Portuguesa; de filmes encontrados no arquivo da Biblioteca Municipal do Porto; bem como de documentos particulares fornecidos pela própria cineasta para o desenvolvimento desta investigação (tais como guiões, notas de intenções relativas a alguns projectos, cartas enviadas à autora após a estreia dos seus filmes e currículo actualizado). Finalmente, também uma entrevista informal e semi-directiva foi conduzida com a guionista/realizadora após a análise dos seus filmes por forma a esclarecermos e reflectirmos sobre questões relativas à sua obra.

### **E.C. 2.1. Breve vida e obra de Solveig Nordlund**

Licenciada em Letras pela Universidade de Estocolmo, Solveig Nordlund conhece Portugal nos anos 60 por entreposta pessoa quando é apresentada a Alberto Seixas Santos, português, realizador. Este encontro entre Solveig Nordlund e Alberto Seixas Santos viria

<sup>46</sup> De apontar, contudo, é o facto de todas as guionistas que analisámos como estudo de caso terem vivido fora de Portugal: Virgínia de Castro e Almeida em França e na Suíça; Margarida Cardoso em Moçambique, França e (como nos indicou em entrevista) na Suíça; Teresa Villaverde na República Checa, França e Itália. Todas elas, portanto, viveram além-fronteiras e terão trazido para os seus guiões e filmes essa vivência e experiência.

a marcar um ponto de viragem na vida da realizadora. Por um lado, acaba por casar com o realizador português, mudando-se para Lisboa, Portugal, em 1966; por outro, e provavelmente dado ao facto de estar mais próxima dessa realidade, o interesse de Solveig Nordlund pelo cinema intensifica-se. Ainda assim, conquanto quisesse trabalhar em cinema, Nordlund começa por ter diversos trabalhos distintos em Portugal, tais como guia turística e empregada numa fábrica de têxteis da Margem Sul (cf. J. C. Carvalho 2009). Só em 1970, e de acordo com o próprio currículo, começa finalmente a trabalhar no cinema como assistente de realização e de montagem de Manoel de Oliveira, Fonseca e Costa, António Pedro Vasconcelos, Alberto Seixas Santos, João César Monteiro, Thomas Harlan, etc. (cf. Nordlund 2010a). Em 1972 vai para Paris como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar cinema na Sorbonne sob a alçada do realizador Jean Rouch. O curso termina em 1974 e Solveig Nordlund retorna a Portugal já pós-25 de Abril, iniciando a sua carreira como montadora, realizadora e produtora nas cooperativas Cinequipa, Cinequanon e Grupo Zero, das quais foi também fundadora.

Em 1978 estreia-se na ficção com a média-metragem *Nem Pássaro Nem Peixe*, mas seria em 1982 que viria a escrever e a realizar a sua primeira longa-metragem de ficção, *Dina e Django*.<sup>47</sup> Após a estreia desta longa-metragem, no início dos anos 80, divorcia-se e retorna à Suécia onde permanece durante vinte anos. Continua, contudo, a filmar sobre temas relacionados com Portugal. Na Suécia, começa a trabalhar para o SFI (Swedish Film Institute) e para a SVT (Sveriges Television), fundando ainda a produtora Torromfilm através da qual produz e realiza diversos filmes e programas para televisão, tais como as curtas-metragens *Resant to Orion* (1986) e *Bergtagen* (1994), uma série

<sup>47</sup> O filme *Dina e Django* é apresentado com datas distintas, dependendo da fonte bibliográfica ou filmográfica a que se acede. Na sua tese de doutoramento, Ana Catarina Pereira apresenta o filme de Solveig Nordlund como sendo de 1983 (A. C. Pereira 2014, 183, 188 e 281). No seu artigo “Música e Revolução no filme *Dina e Django*, de Solveig Nordlund: Discordância dos Tempos em 11 Movimentos”, Pedro Boléo Rodrigues também refere que o filme estreou em Portugal, no Estúdio 444 em Lisboa, em 1983 e que teria tido uma apresentação no festival de Locarno, Suíça, no ano anterior, 1982 (P. B. Rodrigues 2015). No *website* CINEPT – Cinema Português, o filme também é datado de 1983, data de produção de 1979 (*Dina e Django* (1983) s.d.). Já no *website* IMDB, o filme é datado de 1981, com referência à sua estreia em Portugal em 1983 (*Dina e Django* (1981) s.d.). Na tese de doutoramento de Paulo Filipe Monteiro, o filme é datado de 1979 dado que, como já referido, a data referenciada é a de término do guião (Monteiro 1995). No livro *Cineastas Portuguesas 1874-1956* (2000), 1980 é a data atribuída ao filme. No currículo de Solveig Nordlund, quer no de 2010 (Nordlund 2010a), quer no que está disponível *online* em inglês e em sueco na página da sua produtora, Torrom Film (Nordlund 2016), a data apresentada para *Dina e Django* é a de 1980. A cópia do filme à qual tivemos acesso não contém qualquer referência à data no genérico. Como tem sido prática neste doutoramento considerar a primeira data de exibição dos filmes como a sua data oficial, e dado que repetidamente encontramos a referência à apresentação de *Dina e Django* no Festival de Locarno em 1982, optámos, pois, por considerar 1982 como a data mais indicada para associar ao filme em questão.

documental sobre escritores para a SVT (1987), as longas-metragens *Até amanhã*, *Mário* (1993) e *Comédia Infantil* (1997)<sup>48</sup>, entre muitos outros.

Segundo o próprio currículo da realizadora: “Entre 1980 e 1999 divide o seu tempo entre Portugal e a Suécia, onde trabalha como realizadora e produtora de cinema especializando-se em assuntos literários e entrevistas a escritores [reportagens e documentários]. Em 1999 regressa a Portugal onde inicia, além do cinema, uma carreira como encenadora de teatro.” (Nordlund 2010a). Conjuntamente com Margarida Gil, em 2001, funda a produtora Ambar Filmes através da qual viria a produzir diversas fitas que também realiza, tais como a longa-metragem *A Filha* (2003), as curtas-metragens *Amanhã* (2004), *O Beijo* (2006) e *O Espelho Lento* (2009), a curta documental *Em Trânsito: José Pedro Croft* (2011), entre outras.

Permanece em Portugal até 2012 mantendo, ao longo destes anos, a sua actividade como guionista, realizadora, produtora e encenadora. Em 2012 retorna à Suécia, para a Costa Alta, onde reside actualmente. A mudança para a Suécia, porém, e mais uma vez, não a demove de continuar a trabalhar e a interessar-se por assuntos e temas portugueses. Em 2013 realiza e produz o documentário *Mannaminne* sobre o artista sueco Anders Åberg; em 2014, o filme artístico/instalação *Utsikten Från Mitt Fönster*; no mesmo ano, devido ao quadragésimo aniversário da revolução portuguesa do 25 de Abril, realiza também o filme *O Meu Outro País* em que apresenta um relato autobiográfico e pessoal quanto aos cinquenta anos em que acompanhou a cultura portuguesa e viveu em Portugal. Nesta obra, fazendo uma retrospectiva da sua vida através dos filmes que realizou e nos quais colaborou, Nordlund oferece um retrato pessoal da evolução de Portugal (um país onde não nasceu, mas que adoptou como seu) desde a revolução até aos dias de hoje.

Tendo em conta a forma como Solveig Nordlund tem dividido o seu tempo e o seu trabalho entre a Suécia e Portugal, é fundamental apontar que, no que diz respeito à igualdade de género no cinema, a Suécia é tida (desde cerca dos anos 2000) como um bastião e modelo da paridade de género.

Many countries are looking to Sweden as an example. When Anna Serner, an outspoken chief executive from the advertising world, became head of the

<sup>48</sup> Nos dados fornecidos pelo ICA e utilizados no capítulo 3 para o estudo numérico e percentual de mulheres realizadoras e guionistas em Portugal, a data atribuída ao filme *Comédia Infantil* é 1998 já que, como indicado, as datas dizem respeito ao ano de entrega do filme no Instituto. No caso deste doutoramento, contudo, temos procurado associar a cada filme a data referente à primeira exibição ou estreia do mesmo, motivo pelo qual a data apresentada não coincide com a do ICA, porque terá havido uma primeira apresentação de *Comédia Infantil* no Crétail International Women's Film Festival em França em 1997.

Swedish Film Institute in 2011, 26% of the movies the agency financed were directed by women. Due in large part to Serner's aggressive advocacy, by 2014, 50% of the films the institute financed were directed by women. Female directors now win about 60% of the prizes at Sweden's version of the Oscars, and the majority of Swedish directors invited to international film festivals are women. (Keegan 2016)

Se na Suécia, entre 2000 e 2005, por exemplo, na ficção, 19% dos filmes financiados pelo Estado eram realizados por mulheres e 26% dos mesmos escritos por mulheres; em 2015, 50% dos filmes financiados pelo Estado são realizados por mulheres e 56% dos mesmos escritos por mulheres (cf. Mitric 2016). Em apenas dez anos, e através do estabelecer de quotas que tinham como propósito diminuir a desigualdade de géneros no cinema e que, entretanto, cumprindo a sua função, foram abolidas, conseguiu-se equilibrar a balança do género na Suécia.

Não deixa, portanto, de ser interessante avaliar como Solveig Nordlund, que tem a experiência de trabalhar em Portugal e na Suécia, ajuíza as potenciais diferenças entre trabalhar num país e no outro. Segundo a própria, não há grandes diferenças entre trabalhar em Portugal ou na Suécia, Nordlund considera até que é mais fácil ter financiamento em Portugal, onde basta receber o apoio do ICA para conseguir realizar um filme. A maior diferença no cinema entre a Suécia e Portugal, diz Nordlund, é o facto de na Suécia se dar mais valor ao público, “Aqui de facto se uma pessoa propõe uma coisa à televisão [...] é a mesma coisa, eles também querem o público, claro. Mas para o Instituto de Cinema, eu acho que eles não ligam muito ao público.” (Nordlund 2018). Já como mulher a trabalhar no mundo do cinema, diz que nunca se sentiu lesada nem discriminada. “Como sou estrangeira aqui em Portugal tenho um estatuto um bocadinho superior que as mulheres portuguesas, não é? [...] Claro que os homens, como é Portugal, há certas coisas que eles fazem com mais naturalidade, mas por acaso não... As pessoas ficam espantadas mas nunca me senti prejudicada.” (*Ibid*). Talvez por isso, por nunca ter sido impedida de trabalhar por ser mulher, por, segundo a própria, ter tido sorte, ter sempre conseguido fazer o que quis, sem ter de esperar até aos cinquenta anos (cf. Nordlund 2018), seja terminantemente contra as quotas no cinema para equilibrar as desigualdades de género. “Então fica pior ainda [com as quotas]. A mulher é tão má que precisa de quotas.” (*Ibid*). A questão, como temos vindo a analisar ao longo do doutoramento, talvez não seja exactamente essa, a mulher precisar de quotas por ser má, mas por ser ainda desacreditada como realizadora e como guionista porque se considera

que só poderá escrever de uma determinada forma e sobre temas que não apelarão ao grande público. A Suécia é um dos países que veio provar que quotas, ainda que instaladas por um curto período de tempo, podem ajudar a equilibrar a balança do género. Essa política, porém, gerou controvérsia. E Solveig Nordlund, sueca, mulher, realizadora, guionista, vem comprovar que nem todas as mulheres suecas estão de acordo com o estabelecer de quotas e com esta discriminação positiva. Nordlund parece querer ter valor pelo seu trabalho e não pelo seu género o que, apesar de legítimo, se provou nem sempre ser possível dado os preconceitos de género ainda enraizados na cultura portuguesa e europeia em geral.

Actualmente, em 2019, Solveig Nordlund não mostra sinais de vir a parar de trabalhar tão cedo. Embora tenha dito em entrevista, em 2011, “O tempo não está muito bom para projetos. Ideias tenho, não sei se alguma vez as poderei concretizar. Para ter um projeto de filme de ficção é preciso apoio, um documentário talvez seja mais fácil.” (Nordlund 2011b), a verdade é que não tem parado. Contudo, desde 2011 e do filme *A Morte de Carlos Gardel*, não tornou a realizar nenhuma longa-metragem de ficção. É procurando perceber o seu percurso como realizadora e como guionista que tentaremos agora, muito brevemente, explorar as longas-metragens de ficção que realizou até à data.

### **E.C. 2.2. As longas-metragens de ficção de Solveig Nordlund**

No decorrer de trinta anos, de 1982 a 2011, Solveig Nordlund realiza seis longas-metragens, mas, ao contrário das outras cineastas em análise no curso deste doutoramento, não é guionista de todos os filmes que realizou.

A sua primeira longa-metragem de ficção, como previamente referido, é *Dina e Django* (1982). Com guião de Solveig Nordlund, diálogos de Luiza Neto Jorge<sup>49</sup> e produzido pelo Grupo Zero, um colectivo altamente politizado, o filme revela um ponto de vista sobre o povo português no 25 de Abril de 1974. *Dina e Django* é baseado numa história real: em 1974, um jovem casal de namorados, ele, Django, com vinte e três anos, ela, Dina, com dezassete, matam um taxista para o roubar. O taxista apenas levava consigo trezentos e setenta escudos. Dina e Django acabam por ser apanhados e em 1977, quando se realiza o julgamento do casal, apanham a pena máxima permitida por lei em Portugal: ele vinte e oito anos, ela, oito anos. Tendo como base esta história verídica,

<sup>49</sup> No genérico do filme, Luiza Neto Jorge é creditada como tendo escrito os diálogos e não o total do guião.



como pano de fundo a revolução do 25 de Abril e o ambiente fervilhante da época, e aproveitando como linguagem e como elemento diferenciador a cultura *pop*, o folhetim, os romances de cordel e as fotonovelas (que povoam a vida e a mente de Dina), o filme vai-se construindo e vai contando a história de uma jovem adolescente que sonha com “amores para sempre”. Esta jovem, Dina, acaba por conhecer Django, que supõe ser o seu herói que a vem resgatar da sua vida normal mas que, na verdade, é um vilão obsessivo e perigoso que a leva por um caminho de crime sem retorno. *Dina e Django* é uma espécie de fotonovela animada em que a jovem donzela pobre e sem pais (mas com avó), vive em sofrimento até ao dia em que conhece o seu amor, amor à primeira vista, que a poderá tirar da sua vida infeliz. Porém, esta fotonovela animada não tem um final feliz, mas um final trágico em que o amor, que afinal talvez não fosse amor mas obsessão, não vence todas as batalhas e obstáculos. De um romance de cordel, *Dina e Django* transforma-se rápida e quase inesperadamente num *Bonnie and Clyde* à portuguesa. Uma vez que *Dina e Django* foi o primeiro filme de longa-metragem escrito e realizado por Solveig Nordlund, tendo em conta ainda que começa a ocupar um lugar de destaque na cinematografia portuguesa do pós-25 de Abril e dado o enorme interesse e riqueza temática e estilística que o filme comporta, esta será uma das longas-metragens de Solveig Nordlund que analisaremos com maior detalhe.

*Até Amanhã, Mário*, de 1993, é a segunda longa-metragem de ficção de Solveig Nordlund. Adaptação do livro homónimo de Grete Roulund (um livro que conjuga três contos sobre a juventude, o amor, a vida e a morte, tendo como pano de fundo a ilha da Madeira) e com guião de Tommy Karlmark e Solveig Nordlund<sup>50</sup>, este filme conta a história de Mário, uma criança de oito anos, natural de Câmara dos Lobos, Madeira, que tem de viver das esmolas dos turistas quando o seu pai morre e a sua mãe é internada no hospital a aguardar por uma operação que não chega. Mário tem uma vida dura. É um pedinte e, para sustentar a família, usa todos os truques que conhece para “aliviar” os turistas dos seus trocos e do seu dinheiro. Ele e os seus amigos, os “meninos das caixinhas” (porque surgem em bandos com caixas na mão a pedir dinheiro aos turistas), dividem a cidade entre si e tentam esvaziar os bolsos dos turistas vendendo flores, roubando, mendigando, ou realizando serviços de todos os tipos, até prostituição. Mário

<sup>50</sup> Em algumas referências encontradas, Edgar Gonçalves Preto é nomeado como tendo colaborado no guião e seus diálogos, mas nos registos oficiais o seu nome não surge como guionista. Adicionalmente, curioso é o facto de Margarida Cardoso (uma das cineastas analisadas como estudo de caso) ser creditada como anotadora desta longa-metragem.

é o mais novo dos seus amigos e sonha ainda com o dia em que possa vir a ser pescador de baleias. “Mas”, diz-lhe o pescador Carlos na madrugada em que dá boleia a Mário até ao Funchal, “já ninguém pesca baleias” (Matos-Cruz 1999, 270).

*Até Amanhã, Mário*, filmado na Madeira, gerou alguma polémica quando estreou em Portugal e na época chegou mesmo a ser proibida a sua exibição pelo Governo Regional da Madeira. Em 1994, à margem da censura oficial, o filme viria a passar no Funchal “como acto de resistência e de luta pela liberdade e pela democracia” (E. Silva 2016). Efectivamente, o facto de, pela primeira vez num filme português, se alertar para a questão dos “meninos das caixinhas”, para a mendicância e a prostituição infantil ou turismo sexual de crianças na Madeira, terá levado a que o Governo Regional da Madeira tivesse criado uma enorme resistência ao filme. Segundo a própria Solveig Nordlund, “realmente os tipos na Madeira ficaram muito ofendidos... Praticamente não se vê nada, mas só tocar no assunto da pedofilia incomodou.” (Nordlund *apud Cineastas Portuguesas 1874-1956* 2000, 158).

*Comédia Infantil* (1997) é o terceiro filme de longa-metragem de ficção de Solveig Nordlund. Mais uma vez tem como protagonistas crianças. Por outro lado, é também uma adaptação de um livro homónimo, desta feita do escritor sueco Henning Mankell, com guião novamente assinado por Tommy Karlmark. Estamos em Moçambique, Maputo, em plena guerra civil. O teatro da cidade, dirigido por D. Esmeralda, é sustentado economicamente por uma padaria instalada no seu *foyer* onde José é um dos padeiros. Uma noite, quando atravessa o palco do teatro, José encontra um rapaz prostrado no chão, ensanguentado e baleado. O rapaz recusa tratamento e pede apenas a José que o leve para um sítio seguro onde possa contar a sua história. O cenário e o ambiente são teatrais e místicos, propícios ao início desta narrativa incrível que o rapaz ensanguentado quer partilhar com o espectador e com José. Nélcio é um rapaz de dez anos que já viveu muito mais do que os anos que conta. Quando os guerrilheiros e a guerra civil chegam à sua vila, assiste ao chacinar de toda a povoação, nomeadamente dos seus pais. Órfão, Nélcio é levado para um campo de treino de jovens soldados onde deverá tornar-se num guerrilheiro. Porém, Nélcio não deseja esse futuro e consegue fugir. Chega a Maputo, cidade que ainda não foi tomada pela guerra civil, e instala-se numa estátua oca da época colonial. Rapidamente, Nélcio transforma-se no líder de um grupo de crianças de rua que vive em frente ao teatro: o ex-soldado Nascimento; o bomba que só tem um braço; Mandioca, que cultivava tomates nas algibeiras; Tristeza, grande e estúpido;

Deolinda, a rapariga albina (cf. CINEPT s.d.). Dado que o grupo de Nélío começa a acreditar que ele poderá ser um curandeiro, capaz de curar doenças e mesmo de acordar os mortos, a reputação dele vai crescendo e, com ela, o número de pessoas que procuram a sua ajuda. Contudo, Nélío, que é apenas uma criança, acaba por ser novamente apanhado pela guerra.

Numa história que narra a odisseia de Nélío, Solveig Nordlund retorna a um tema infantil trabalhado e apresentado de forma controversa: crianças perdidas, crianças apanhadas pela guerra, crianças órfãs, crianças de rua deixadas à sua mercê. Ainda assim, *Comédia Infantil* é, provavelmente, e segundo a própria, o filme da cineasta mais bem conseguido e com maior sucesso: “Se calhar o maior sucesso que tive até agora é com a *Comédia Infantil*, que foi bem recebido na Suécia e tem tido acolhimento internacional.” (Nordlund *apud Cineastas Portuguesas 1874-1956* 2000, 154).

A quarta longa-metragem de ficção de Solveig Nordlund, de 2001, é *Aparelho Voador a Baixa Altitude*, e foi maioritariamente filmado em Tróia. Pela terceira vez consecutiva é uma adaptação de um conto homónimo, desta feita do autor britânico J. G. Ballard. O guião, por seu turno, é assinado por Solveig Nordlund, Colin Tucker e Jeanne Waltz. Contrariamente aos seus filmes anteriores, esta narrativa não se concentra em crianças ou adolescentes, numa experiência *coming of age*, mas antes num mundo futurista e distópico onde já não há crianças, ou, mais especificamente, crianças saudáveis. Num futuro e numa realidade incertas, a raça humana tal como a conhecemos está em risco de extinção. A maior parte das mulheres deixou de conseguir engravidar e as poucas que ainda são férteis geram seres mutantes: os Z.O.T.E., seres humanos deformados, sem visão, sensíveis apenas a cores fluorescentes. Quando tal acontece, quando uma mulher engravida com um bebé Z.O.T.E., é obrigada a abortar pelas autoridades. Judite é uma mulher fértil que já engravidou por seis vezes e que, de todas elas, após feitos os testes de diagnóstico obrigatórios, foi forçada a interromper a gravidez por estar a gerar um Z.O.T.E.. Novamente grávida, Judite recusa-se a tornar a fazer os testes oficiais. Juntamente com o marido André, falsifica os resultados dos exames e foge para um pequeno hotel decadente e degradado numa estância balnear. No hotel, em máquinas antigas e não utilizadas há anos, o Doutor Gold faz os testes a Judite e diz-lhe que está tudo bem, que o filho que está a gerar é saudável. Contudo, Judite começa a ter sintomas estranhos, o bebé parece querer atacar a mãe desde dentro, da barriga, e os caricatos hóspedes do hotel, velhos excêntricos e inoportunos, informam Judite que

certamente estará a gerar um Z.O.T.E. dado que estes é que atacam as mães. Efectivamente, Judite dá à luz um filho Z.O.T.E., mas tanto ela como o marido André acabam por compreender que o futuro da humanidade passará pela sobrevivência dos Z.O.T.E., mais sensíveis e sensitivos. Ao mesmo tempo, ambos percebem também que não serão eles a poder dar ao filho a vida e os ensinamentos que este precisa, mas a filha do Doutor Gold, uma Z.O.T.E. que vive escondida no hotel. Judite e André partem, por fim, sozinhos, deixando o hotel, a filha do Doutor Gold e o filho para trás, seguindo para um futuro que não mais lhes pertencerá.

Esta incursão na ficção científica, rara no cinema português, é muito interessante porque, ainda que apresentando uma realidade futurista e distópica, é um filme realista, cru e tão próximo do público que se torna muito mais eficaz na história que conta e nos temas que aborda: nascimento, vida, evolução, morte, futuro. Segundo Ana Catarina Pereira, “a realizadora recriou um universo palpável, com personagens familiares e próximas da realidade contemporânea. Paralelamente, as imagens selecionadas, o desempenho realista dos atores e a excelente fotografia do filme resultam, na minha opinião, num reconhecimento imediato (e provável receio ou desconforto) por parte das eventuais espectadoras e espectadores que assistam ao filme” (A. C. Pereira 2013a, 465). Por outro lado, continua Ana Catarina Pereira, uma vez que na adaptação do conto para filme Solveig Nordlund transforma o protagonista homem (Richard Forrester) em mulher (Judite), e dado que a força motriz do filme é Judite e a sua enorme vontade de ser mãe, “a realizadora terá invertido totalmente a masculinização do conto inicial, rompendo a limitação de uma personagem feminina que se cingia a ser incubadora de um novo ser” (466). Assim, “A centralidade atribuída às personagens femininas, bem como o manifesto humanista criado por Solveig Nordlund, revelam, por sua vez, a presença de uma mulher por detrás das câmaras e uma consciência política que importa analisar” (465).

Quanto a este filme e à sua adaptação, tivemos o privilégio de, através da própria Solveig Nordlund que partilhou connosco diversos documentos pessoais, ter acesso a uma carta enviada pelo escritor J. G. Ballard a Nordlund depois de ver o filme na qual escreve: “A fascinating film which I have now seen three times. It’s very stylish made, and extremely poetic, despite the rather serious theme. [...] It really felt like the end of the human race.” (Ballard 2002). *Aparelho Voador a Baixa Altitude* é de facto um filme único na filmografia de Solveig Nordlund, quer por ser um filme de ficção científica, quer por nos revelar, de uma forma mais evidente, a realizadora por detrás da câmara: realizadora

que transforma o protagonista homem do conto original em mulher no filme e que cria uma concepção inclusiva de ser mulher com as várias personagens femininas que se encontram na narrativa: Judite, Carmen (filha do Doutor Gold e Z.O.T.E.), as velhas excêntricas e cruéis, a esposa do dono do hotel que anda de cadeira de rodas.

*A Filha* (2003), a quinta longa-metragem de ficção de Solveig Nordlund, apresenta um estilo temático e estético totalmente diferentes dos seus filmes anteriores. Guião original de Solveig Nordlund, a narrativa conta a história de um pai e de uma filha. Ricardo Monteiro é um produtor de sucesso que acaba de ganhar a “Estrela de Ouro” para o programa mais popular do mundo. Está no auge da sua carreira quando a sua filha, Leonor, lhe faz um ultimato: ou regressa a casa imediatamente para festejarem o seu décimo oitavo aniversário, ou ela desaparecerá para sempre. Ricardo hesita quanto ao que fazer, mas acaba por passar a noite com uma mulher num hotel e por não conseguir apanhar o último voo de regresso. No dia seguinte, munido com uma prenda para entregar à filha, Ricardo entra em casa, mas encontra-a vazia. Leonor desapareceu. Inicialmente, Ricardo julga tratar-se de um jogo, de uma brincadeira, mas cedo percebe que Leonor foi efectivamente embora. Descurando o seu trabalho, a sua vida começa a desmoronar-se. Ricardo só quer encontrar a filha e tenta desesperadamente procurá-la por todo o lado. Porém, o que descobre é que já pouco conhece da filha, dos seus hábitos ou amigos. Sara, da mesma idade de Leonor, uma artista em potência que quer entrar no novo programa de Ricardo, insinua-se perante este e diz-lhe que o pode ajudar a encontrar Leonor. Desesperado, Ricardo acredita e segue Sara por um submundo nocturno de bares e quartos soturnos que ele nunca associaria à filha. Em espiral descendente, com poucas horas de descanso e perto da loucura, Ricardo começa a confundir Sara com Leonor e Sara alimenta essa confusão. Achando tratar-se de um jogo, Sara trata Ricardo por “papá” e deixa que a obsessão de Ricardo por si cresça: uma obsessão paternal, mas também sensual e sexual. Ricardo, acreditando que Sara é Leonor, fecha Sara no quarto e começa a tratá-la como se fosse sua filha: os mesmos castigos sádicos (em que a prende no armário), os mesmos jogos sexuais, a mesma obsessão doentia que alimentava pela filha. Sara, que queria apenas uma oportunidade no novo programa de Ricardo, começa a compreender porque Leonor terá ido embora e também como, contrariamente ao que sempre achou, a vida de Leonor não era perfeita.

Quanto a este filme de Solveig Nordlund, tivemos acesso à sexta versão do guião traduzida em inglês por Jonathan Weightman, *Daddy's Girl*, de 1 de Abril de 2002. No

guião, esta ideia de pai extremoso que se vem depois a revelar como pai autoritário e abusivo é conseguida de forma muito interessante e gradual. Por outro lado, Sara, uma personagem feminina que é movida pela ambição e quase encarna a figura da *femme fatale*, parece dominar Ricardo e torná-lo louco ao longo da narrativa, sendo que, no final, será ela própria a personagem dominada que sucumbirá a um jogo doentio que alimentou e que acabará por a matar. Mais uma vez, este filme demonstra a versatilidade de temas e também de papéis femininos e masculinos que Nordlund trabalha na sua obra.

*A Morte de Carlos Gardel*, de 2011, é a sexta e última longa-metragem de ficção de Solveig Nordlund até à data e marca o seu retorno à adaptação literária. Primeiro filme a adaptar uma obra de António Lobo Antunes (romance homónimo) para cinema, *A Morte de Carlos Gardel* tem Solveig Nordlund como única guionista creditada. *A Morte de Carlos Gardel* conta a história de Álvaro, Graça, Cláudia e Nuno. Nuno, filho de Álvaro e Cláudia, está em coma devido a uma *overdose* de heroína. À medida que Álvaro, no hospital, tenta salvar o filho e que Cláudia tenta voltar a Portugal para o ver, esta história de uma família desmembrada e com falta de amor pelo outro vai sendo desvendada de forma entrecortada. Álvaro, um apaixonado por tango e por Carlos Gardel, era casado com Cláudia, contudo, quando descobre que esta está grávida de Nuno, diz-lhe que deve abortar, que na verdade nunca a amou, que foi um engano. Álvaro rapidamente se arrepende de ter dito estas palavras, mas o que foi dito não consegue ser apagado. Nuno nasce. Os pais separam-se. Álvaro casa com Raquel, que nunca aceita Nuno totalmente, e a quem Nuno nunca reconhece verdadeiramente como madrastra ou segunda mãe. Cláudia, por seu turno, casa com Ricardo, um homem muito mais novo do que ela, quase da idade do seu filho. Nuno, que cresce entre pai e mãe, acreditando que ninguém o ama e obrigando-se a não amar ninguém, sente-se sozinho e encontra refúgio nas drogas: não quer ser nada na vida ou ser bem-sucedido, só se quer drogar. No meio desta família desagregada e que não se consegue relacionar, encontramos ainda Graça, a irmã de Álvaro, que namora com Cristiana, mas que tem um relacionamento com o irmão que se assemelha a amor conjugal. Graça nunca amaria outro homem porque Álvaro, o irmão, é o homem da sua vida. As vidas de Álvaro, Graça e Cláudia ficam em suspenso quando Nuno luta pela sua vida no hospital. Os fragmentos das suas vidas, passado, presente e futuro, vão-se cruzando numa narrativa caleidoscópica. Finalmente, Nuno morre. Com ele morre também qualquer esperança de conexão das personagens com o mundo e com o outro. Cláudia parte para sempre de Portugal sem mais nada para além das suas

memórias e da roupa que leva no corpo. Graça refugia-se no silêncio e manda Cristiana embora. Álvaro conhece o Gardel português que acredita ser o verdadeiro Gardel, o Sr. Seixas, e numa necessidade de se ligar a alguém, de se ligar ao tango, abandona Raquel e segue o Gardel português, segue o tango.

Este é, provavelmente, o filme mais pessoal de Solveig Nordlund. Embora seja uma adaptação de um livro de António Lobo Antunes, a história contém, segundo a autora, traços autobiográficos da realizadora. Na sua declaração de intenções relativamente ao filme, de 1 de Abril de 2010, escreve:

Foi só quando muito mais tarde peguei no livro, que me apercebi que eram factos da minha vida que ali estavam retratados: o jovem toxicodependente em coma era o meu filho, a sua mãe estrangeira era eu, havia semelhanças na família, nas moradas, nos nomes. Claro que é ficção, e que à minha experiência ele [Lobo Antunes] tinha acrescentado muito de si e da sua imaginação, mas era sobretudo a minha dolorosa realidade – também com ele partilhada – que ali estava fixada para sempre. (Nordlund 2010b)

Tendo em conta a proximidade da realizadora com esta obra, considerando também que é o seu último filme e dos poucos que realizou em que é creditada como única guionista, esta será a segunda longa-metragem de ficção de Nordlund que analisaremos com maior detalhe.

Como podemos compreender após esta breve explanação relativa às longas-metragens de ficção realizadas por Solveig Nordlund, os temas que esta tem tratado e abordado são multifacetados e variados. Porém, há já algumas características e temáticas que parecem destacar-se na obra da autora. No que diz respeito a temas recorrentes, primeiramente identificamos a infância, a adolescência, a dificuldade de sobreviver a uma fase de crescimento em que o indivíduo forma e vinca a sua identidade e personalidade (manifestamente em *Dina e Django*, em *Até Amanhã*, *Mário*, em *Comédia Infantil* e em *A Morte de Carlos Gardel*, mas também nos seus outros dois filmes de forma menos evidente). Adicionalmente, a dificuldade dos afectos, das relações humanas, os entraves à conexão humana, são temáticas também presentes e identificáveis (de forma mais ou menos explícita) em todos os filmes de Solveig Nordlund. Finalmente, de assinalar ainda são os temas a vida e a morte, a sobrevivência, patentes igualmente em todos os filmes mencionados.

Relativamente à estética nas longas-metragens de ficção de Solveig Nordlund, parece haver uma tendência e propensão para o realismo (mesmo no seu filme de ficção científica) que poderá ser resultado da sua experiência como documentarista ou da herança da etnoficção de Jean Rouch (sob a alçada de quem estudou na Sorbonne, como referido previamente). *Dina e Django* (que analisaremos com maior detalhe de seguida) é, contudo, uma excepção a esta tendência realista, combinando uma estética *kitsch* e *pop* com imagens reais da revolução do 25 de Abril.

Estes serão apenas alguns dos traços identitários de Solveig Nordlund que tentaremos reconhecer de forma mais manifesta através da análise aprofundada de dois dos seus guiões e filmes em que é creditada como única guionista<sup>51</sup>: *Dina e Django*, o seu primeiro filme de longa-metragem de ficção, e *A Morte de Carlos Gardel*, o seu último filme de longa-metragem de ficção.

### **E.C. 2. 3. *Dina e Django* – 1982**

Como supramencionado, *Dina e Django* foi a primeira longa-metragem realizada por Solveig Nordlund, produzida pelo Grupo Zero, e com guião de Solveig Nordlund e diálogos de Luiza Neto Jorge. Infelizmente, e mesmo após pesquisa na Cinemateca Portuguesa e contacto directo com a cineasta, desconhecemos o paradeiro do guião. Encontramos sim, no espólio da Cinemateca Portuguesa, três cópias distintas da lista de diálogos em português e uma cópia da lista de diálogos em inglês. Pese embora o facto de ser a Luiza Neto Jorge que é atribuída a escrita de diálogos sendo pouco certo a influência que Solveig Nordlund terá tido neste processo, usaremos na nossa análise excertos dos diálogos combinados com o filme, concentrando-nos acima de tudo na sequência narrativa da trama e suas personagens.

*Dina e Django* estreou no festival de Locarno em 1982, marcando ainda presença nos Festivais de Cinema de Taormina, Sorrento, Films de Femmes-Créteil e Estocolmo. Em Portugal, estreia a 29 de Abril de 1983 em Lisboa no Estúdio 444. Em 1999 o filme é remontado passando a versão actual a contar com setenta e seis minutos de duração. A versão a que tivemos acesso, no entanto, é a versão original, de 1982, com oitenta e cinco minutos de duração, disponível na Biblioteca Municipal Almeida Garrett no Porto e

<sup>51</sup> Contando que em *Dina e Django* Luiza Neto Jorge é escritora dos diálogos e não guionista (tal como aparece creditada no filme), mas não descurando a sua importância na criação do guião.



disponível também *online* no *youtube* (Nordlund 1982). Uma vez que já foi apresentada uma breve sinopse do filme, comecemos por nomear e descrever as personagens, passando depois a uma análise mais detalhada de alguns momentos específicos da trama.

Quanto às personagens, temos dois protagonistas que dão nome ao filme:

**Dina** – Jovem adolescente com cerca de dezassete anos, de uma classe social modesta. Vive com a avó, a Senhora Ana, que é empregada de uma família abastada. Descontente com a vida que tem, é através das fotonovelas e romances de cordel que sempre traz consigo e lê à avó que Dina sonha com uma vida melhor: uma vida em que não é neta da criada e não vive por favor em casa dos patrões, em que é independente e encontra o seu “amor para sempre” que a salvará desta existência desperdiçada. É em Django que Dina deposita todas as suas esperanças de ter uma vida melhor. Pensando ter encontrado o amor que a salvará de todas as amarguras da vida, este amor que une os protagonistas tudo consome (tal como nas fotonovelas) mas, no caso da história de Dina, também tudo destrói.

**Django** – Cerca de vinte e três anos. Pouco é revelado sobre a sua família ou a sua origem. Sabemos que vive num quarto modesto e que se veste como um rebelde (casaco de couro e navalha no bolso). Intempestivo, ciumento, violento e inconstante, também Django sonha com uma vida melhor e com uma mulher que o acompanhe e de quem possa cuidar. É em Dina que encontra essa mulher e é Dina que ele tenta transformar nessa companheira submissa de quem ele cuidará como se de um pai se tratasse.

As restantes personagens do filme, personagens secundárias, terciárias e mesmo *fillers*, servem acima de tudo para contextualizar os dois protagonistas e para realçar o ambiente de revolução propício ao 25 de Abril, a luta de classes e ideologias e a vida nocturna de Lisboa.

**Avó/Senhora Ana** – Avó de Dina, é criada doméstica da Patroa e totalmente submissa. Ouve as histórias que a neta lhe conta dos romances de cordel e das fotonovelas, mas conhece o seu lugar no mundo: servir a Patroa. Ainda que tente, não consegue verdadeiramente ajudar Dina ou compreendê-la.

**Patroa** – Dona da casa onde a avó de Dina trabalha, trata a criada como sua subordinada. Com ares de importância e de superioridade, embora perpetue a clivagem de classes e de direitos, celebra a revolta do 25 de Abril. Considera Dina uma intrusa que não ajuda em casa, que ocupa o seu espaço, que a vigia e que poderá mesmo ser uma ladra.

Patrão – Pouco presente. Dono da casa, parece defender Dina, para quem olha lascivamente.

Menino – Filho dos patrões, aparenta ter cerca de seis ou sete anos. Mimado, mal-educado, destrata a Senhora Ana que cuida dele porque é o “menino”, dono da casa.

Amiga de Dina – Colega de escola de Dina. Com ela costuma faltar às aulas para ir para o café, sair com rapazes e divertir-se. Menos alheada da sociedade do que Dina, reconhece e celebra a Revolução dos Cravos. Dina não assume perante a amiga que a avó é criada e acaba por se afastar dela quando conhece Django.

Homem Negro – Homem que Dina e a amiga vêem através de uma janela num bar e que as convida por gestos para irem dançar com ele. Elas vão.

Rapazes 1, 2 e 3 do Café – Metem-se com Dina e com a amiga no café depois de estas terem faltado às aulas, querem conhecê-las melhor.

Professora – Tenta apenas manter a aula em ordem depois da revolução. Dina usa a sua aula para escrever nos cadernos o nome de Django.

Pantera – Dono do café/bar, amigo da amiga de Dina e de Django.

Sr. Capitão – No café/bar quer celebrar com Dina e a amiga o facto de ter ganho no totobola. Pede champanhe para brindarem e beberem todos: “Pelas nossas intenções e inclinações particulares.” (Nordlund 1982, 00:18:25).

Homem do autocarro – Homem que agarra e assedia Dina no autocarro seguindo-a depois até casa.

Amigo dos Patrões – Amigo dos patrões da Senhora Ana, parece ter ideias progressistas e diz até saber cozinhar. Adverte a Senhora Ana que não deve deixar que os patrões as tratem (a ela e a Dina) como o fazem, como cidadãs de segunda.

Taxista 1 – Tenta abordar Dina na rua, à noite, mas é afugentado por Django.

Homem do carro – Homem que dá boleia a Dina e a Django na noite de Lisboa e que acaba por ser assaltado por Django.

Homem dos vampiros – Homem que Dina leva até ao meio do monte sob a premissa de irem ver vampiros e que acaba por ser apanhado de surpresa por Django e assaltado por ambos.

Homem que insulta Dina – Homem que aborda Dina de dentro do carro quando esta está sozinha na rua e que a insulta após esta lhe cuspir.

Penhorista – Homem que tenta dar dinheiro a Django para comprar o tempo e a companhia de Dina porque é um crime que uma mulher assim não seja partilhada por mais do que um homem.

Empregada do Penhorista – É enganada por Dina e Django, conseguindo estes acabar por entrar na casa do Penhorista e prendê-la juntamente com a esposa.

Mulher do Penhorista – É ameaçada, presa e amordaçada por Dina e Django, que vasculham a casa à procura de valores.

Taxista 2 – Taxista que apanha Dina e Django quando eles fogem da casa do Penhorista com uma arma. Vendo a barricada da polícia à sua frente, e que os seus clientes carregam uma arma enrolada num cobertor, não quer meter-se em problemas e diz que os vai entregar à tropa. Django imediatamente revela a arma e dispara sobre o taxista, que morre.

A simples nomeação e breve descrição das personagens permite-nos já ponderar e reflectir sobre a presença feminina na trama. De vinte e quatro personagens, dezassete são homens (70.83%) e sete mulheres (29.17%). O sexo masculino está, portanto, mais representado na trama do que o sexo feminino. Por outro lado, a forma como a mulher e o homem são representados na tela é também digna de nota. Podemos encontrar quatro tipos de personagens femininas diferentes:

(1) Dina e a amiga representam um novo tipo de mulher, a mulher mais independente, com uma sexualidade livre, que seduz os homens só porque pode fazê-lo. Estão próximas de uma representação da mulher “Prostituta” de que fala Leonor Areal, uma “mulher cercada de homens e capaz de escolher entre vários parceiros” (Areal, Vol. I 2011, 270). Ao longo da trama, porém, a forma como estas duas personagens femininas se desenvolvem é diametralmente distinta. Enquanto Dina acaba por cair e por desejar submeter-se a um jugo masculino parecendo não cumprir efectivamente a sua emancipação ou libertação (não se interessando sequer pela revolução do 25 de Abril, estando, na verdade, totalmente alheada dela); a amiga de Dina, embora apareça junto de vários homens, celebra a revolução, celebra a liberdade, está, talvez, mais próxima da sua libertação e independência relativamente à sujeição a um sistema falocêntrico. Ainda assim, afirmar que Dina está sob o jugo masculino é discutível já que, como teremos

oportunidade de perceber na análise detalhada da trama, esta parece jogar com os homens que a tentam reduzir ao seu papel feminino.

(2) A avó (Senhora Ana) representa a mulher tradicional, abnegada, subjugada, sem vontades, que vive para servir os outros. Estaria entre uma figura da “matriarca” e da “mulher submissa ou encarcerada” descritas por Leonor Areal (cf. Areal, Vol. I 2011, 268-269 e 276-277). A avó não causa dramas, limita-se a cuidar dos outros e, como tal, mantém-se à margem do conflito narrativo. A Mulher do Penhorista, bem como a Empregada do Penhorista, ainda que com uma importância e presença muito mais diminutas no filme, representam um tipo de mulher semelhante ao da Senhora Ana.

(3) A Professora, ainda que quase invisível no filme, poderia ser considerada como um lampejo da “Mulher Trabalhadora” que Leonor Areal identifica (cf. Areal, Vol. I 2011, 272-276). Porém, o seu papel é tão reduzido na trama que esta se torna numa mera presença quase fantasmagórica no filme.

(4) A Patroa acaba por representar, em relação a Dina (que é a figura central da trama e quem a move), uma madrastra indesejada e má. É de uma classe social mais elevada, dá as suas ordens à criada, trata-a e à sua neta como cidadãs de segunda, mas é emancipada e celebra a liberdade à sua maneira. Não é uma personagem plana, mas uma personagem com contradições, o que a torna mais realista e interessante. Estaria talvez entre a figura de uma “Mãe Severa, Viúva Amarga ou Solteirona” (ainda que não seja mãe de Dina) e de uma “Mulher no Poder” (cf. Areal, Vol. I 2011, 269 e 277-279). Tanto uma figura como a outra são identificadas como severas, frias, quase inacessíveis, tal como acontece na relação entre a Patroa e Dina. Perante a sua própria família (o marido e o filho), a Patroa tem, contudo, um outro lado sexual e maternal que revela que esta personagem não está constringida de forma vinculativa e/ou exclusiva a nenhuma dicotomia de género.

Por outro lado, quanto à representação masculina na tela, a forma como o homem é retratado nesta trama é, parece-nos, mais limitativa do que a forma como a mulher o é. Temos, acima de tudo, dois tipos de homem neste filme que não distam particularmente um do outro:

(1) Primeiramente, identificamos na narrativa o homem machão, possessivo, ciumento, que prova o seu amor com força bruta e que domina a sua mulher (ou que, pelo

menos, faz tudo para a dominar). Django é este homem. Os traços deste tipo de homem são encontrados também na maior parte das figuras masculinas presentes no filme.

(2) A segunda figura masculina encontrada na trama é a do homem lascivo, também machão, sexual, que tenta dominar a mulher e que julga mesmo ter o direito de a possuir. É o caso do Patrão, dos Rapazes do Café, do Sr. Capitão, do Homem do autocarro, do Taxista 1, do Homem dos vampiros, do Penhorista, etc. A maior parte dos homens que se cruzam na vida de Dina tentam possuí-la e/ou dominá-la de alguma forma, não lhe dando o seu espaço para crescer e se autoconhecer. Por outro lado, todos estes homens olham de forma lasciva para Dina, consolidando o *male gaze* que Laura Mulvey cunhou, “The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralize the extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle.” (Mulvey 1975, 12). A mulher, especificamente Dina nesta trama, é posta em exposição para que os homens do filme olhem para ela e a desejem. Porém, Dina não é uma personagem totalmente passiva que se limite a deixar que a olhem, tal como poderemos observar na análise mais aprofundada da narrativa.

A forma aparentemente dispar como as personagens femininas e masculinas são descritas e caracterizadas na longa-metragem é, portanto, digna de nota. Adicionalmente, de referir também é o facto de todos os homens da narrativa serem descritos e identificados em função da personagem de Dina, ganhando esta uma centralidade ímpar na trama. O filme chama-se *Dina e Django*, mas parece ser Dina a dominar o centro do conflito narrativo e as suas personagens. A análise mais detalhada da trama permitir-nos-á, de seguida, aprofundar estas considerações ainda breves e superficiais.

#### **E.C. 2.3.1. Análise da trama**

Dado que o acesso ao filme *Dina e Django* é simples (já que, como referido, cópias do mesmo se encontram disponíveis em Bibliotecas Municipais do Porto e de Lisboa, e até *online* na plataforma *youtube*), optámos neste caso (e no caso de longas-metragens contemporâneas e de mais fácil visionamento) por não examinar a totalidade da trama passo a passo (que resultaria, obrigatoriamente, numa análise mais parca e superficial), mas por recorrer à crítica e apreciação de seis momentos específicos do filme (e da lista de diálogos). Estes seis momentos da trama melhor nos ajudarão a compreender

como a história, narrativa e personagens foram desenvolvidas e, com isso, traços identitários que poderemos atribuir a uma escrita de Solveig Nordlund como guionista.

#### E.C. 2.3.1.1. Início do filme | Apresentação de Dina

Todo o filme *Dina e Django* é marcado pela cultura popular, por contrastes e paralelos entre a cultura de massas e o estatuto das personagens principais, e por uma estética *kitsch*. Exemplo disso é, justamente, o início do filme, que nos apresenta não só essa estética *kitsch* e da cultura popular, mas também o desfasamento e alheamento de uma das personagens principais em relação ao mundo em que vive: Dina.

O filme começa com uma imagem de uma fotonovela: “Uma passagem para o amor”. Simultaneamente, ouvimos uma voz feminina que, embora ainda não o saibamos, pertence à personagem feminina principal. Dina lê a fotonovela em *off* enquanto se vão vendo imagens da mesma: “Sónya, uma linda rapariga loira, nunca tinha tido a felicidade de conhecer os pais. Uma pobre avó, criada de uma família rica, fizera todos os sacrifícios para a tornar alguém na vida.” (Nordlund e Jorge s.d., 1). A banda sonora, composta por Paulo Brandão, interrompe bruscamente o relato de Dina com uma melodia aflitiva, de cordas e quase dissonante. Entra o genérico a vermelho e uma voz masculina também em *off* (que, saberemos mais tarde, pertence ao personagem masculino principal, Django) diz: “Vi logo que eras diferente.” (*Ibid*). Voltam as imagens aos quadradinhos, as fotografias da fotonovela, que se intercalam com o genérico. A voz masculina e a feminina continuam a ouvir-se, também intervaladamente, relatando a história de cordel, dos quadradinhos. Uma história de fotonovela *kitsch*, *pop*, no meio do genérico a vermelho sangue, acompanhados por uma música tensa: é desta forma que se inicia *Dina e Django*.

O filme revela de seguida a avó, a Senhora Ana, numa cozinha a lavar os pratos. A avó de Dina aparecerá, aliás, ao longo do filme, quase sempre neste espaço, na cozinha, uma aparente extensão de si à qual parece pertencer e única área da casa dos patrões que parece dominar. A voz de Dina continua a contar a história da fotonovela: a história triste da órfã Sónya que, tendo crescido com pouco dinheiro e dificuldades, conhece finalmente o seu grande e verdadeiro amor, um homem rico e bem-parecido, que nunca mais esquecerá e que a poderá salvar da sua vida triste e solitária. Dina conta a história, mas o

espectador ainda não a viu, só à Senhora Ana. O relato é interrompido pela Patroa que chama a Senhora Ana.

Na sala, a Patroa está sentada numa poltrona com o filho ao colo. O Patrão está à mesa. A televisão está ligada, mas não é visível, ouve-se apenas o som que parece vir de um filme romântico norte-americano. A Patroa, atenta, vai traduzindo as falas que se ouvem para português, não se percebe se para o filho, se para o marido, se para si própria, se, tal como é sugerido no filme, para ninguém. A Senhora Ana entra na sala e o menino dá-lhe o prato de sobremesa com gelatina vermelha que tem na mão. Preocupada, a Senhora Ana diz que o menino não anda a comer nada bem e este, insolente, responde: “Não presta, não presta, não presta!” (*Ibid*). A Patroa manda a Senhora Ana calar-se e esta volta à cozinha, ao seu espaço.

Finalmente, é revelada Dina sentada à mesa da cozinha com a revista de cordel à sua frente. Os diálogos das personagens do filme romântico que passa na televisão continuam a ouvir-se à medida que nos aproximamos de Dina. A avó poussa a gelatina vermelha do menino meio comida em frente à neta e pede-lhe para continuar a ler. Dina come os restos da gelatina vermelha e continua. A Senhora Ana volta ao trabalho e reflecte sobre a história que Dina conta de amores impossíveis e que tudo superam: “O mais importante é o amor.” (2).

À noite, luzes apagadas, deitada na cama com a avó, Dina mantém os olhos abertos. Não dorme. Em *off* ouvimos a voz de Django a repetir: “O mais importante é o amor.”. Continua: “O amor espera por ti! Está escrito que havemos de nos encontrar... Sou eu que vou ser o teu amor.” (*Ibid*). Dina tira a mão da avó que poussa sobre si, levanta-se, retira um diário de uma gaveta e vai até à casa de banho. Depois, senta-se no chão a escrever, a desabafar que não tem ninguém a quem contar os seus segredos. Ouvem-se gemidos de prazer. Dina pára de escrever e fica a ouvir.

No dia seguinte, a azáfama da Senhora Ana na cozinha a preparar o menino para a escola: a vestir-lhe a bata, a apertar-lhe os cordões dos sapatos. O menino parece ser mimado, não quer ir ao colégio, não come, insiste que o leite está demasiado quente. Dina entra na cozinha e cumprimenta a avó e o menino. A avó apressa-a a ir embora porque o autocarro não espera e Dina sai da cozinha. Passa pelo quarto dos patrões, que estão ambos nus na cama a dormir. Dina olha. Depois, entra na casa de banho. Displícitamente, usa coisas da Patroa: a maquilhagem, o perfume. Mais uma vez, em *off*, ouvimos a voz de Django: “Dar-te-ei tudo. Para mim és única. És pura. Uma

verdadeira princesa. Mereces o mundo todo.” (*Ibid*). A avó de Dina interrompe o momento chamando pela neta: tem de ir embora e tem de sair da casa de banho porque os patrões podem precisar dela. Dina vê a camisola azul da Patroa deixada na casa de banho e põe-na por baixo da bata. Sai apressadamente da casa de banho e de casa, sem esperar pelo menino. Entra no elevador e carrega no botão para descer. Passado uns segundos, carrega no botão para parar o elevador, veste a camisola azul da Patroa e coloca a bata por cima. O elevador torna a andar. Durante todo o momento de roubo da camisola por parte de Dina, volta a música de cordas, aguda e aflitiva, a acompanhar a sequência. A música, aliás, como refere Pedro Boléo Rodrigues, “prenuncia o gesto da atriz (Maria Santiago), acompanha o roubo e lança o movimento da sua saída rápida de casa, até ao elevador [...]. Música dramática? Mas como, se não tem tempo para se desenvolver? A música lançará outros movimentos do filme mais tarde, num ‘zás!’ como este aos 7’24”.” (P. B. Rodrigues 2015).

É desta forma que a trama e sua personagem feminina principal são lançados e apresentados no filme: numa combinação de estética *kitsch*, música que irrompe, interrompe e prenuncia a acção, cultura *pop* e desigualdade de classes. A criada e a neta não parecem ser mais do que sombras da casa que pertencem apenas à cozinha, contribuindo para consolidar o sentimento de desigualdade de classes. Já os patrões, fruto também de uma cultura romantizada e de massas (expressa no filme que ouvem e que a Patroa traduz), são donos da casa e do espaço e habitam-no de forma mais corpórea, materializada nos seus corpos nus dentro de casa, imagem que se repetirá no filme.

De assinalar desde já é ainda a presença marcante que as fotonovelas, os romances de cordel, o folhetim, têm desde o início da trama, presença essa que não pode ser descurada e que precisa de ser avaliada. Dina, uma menina de dezassete anos, procura a sua própria história de cordel, viver o seu grande amor, como as histórias que lê nas fotonovelas. Este é, aliás, um dos grandes impulsionadores do filme e de toda a trama: a obsessão de Dina por estas histórias da cultura popular e o seu desejo de viver a sua própria história digna de fotonovela ou folhetim, que a resgataria da sua vida de neta da criada e de sombra intrusa na casa dos patrões.

Segundo os investigadores André Luiz Joaquinho e Mariângela Peccioli Galli Joaquinho, podemos definir as fotonovelas da seguinte forma: “Como obra, a fotonovela seria o eufemismo do *pastiche*. *Pastiche* do folhetim, do cinema, dos quadrinhos, da literatura, da fotografia, enfim, reúne em si o que há de mais *kitsch* na cultura ocidental”



(Joanilho e Joanilho 2008, 532-533). A década de 50 e 60, particularmente no Brasil, é reconhecida como a época áurea das fotonovelas que, na verdade, nunca ganharam um reconhecimento próprio como segmento literário ou digno de análise. “Definida pelo negativo, ela [fotonovela] nos aponta qual literatura não deve ser consumida, quer dizer, ela própria. Uma verdadeira anti-arte.” (533). Por outro lado, refere Raquel de Barros Pinto Miguel, “não seria talvez justamente o fato de serem revistas onde são abordados temas como o amor, romance, algo estabelecido como pertencente ao universo feminino, um dos motivos para as fotonovelas serem vistas como algo de menor importância? Por que o termo ‘leitura de mulher’ é utilizado como adjetivo negativo?” (Miguel 2014, 6). Não descurando os potenciais motivos que terão levado as fotonovelas, folhetins, romances de cordel, romances cor-de-rosa ou literatura popular em geral, a serem pouco considerados no estudo da academia e mesmo apelidados de anti-arte, anti-literatura; na análise de *Dina e Django* que estamos a completar interessa-nos, acima de tudo, compreender a relevância do romance de cordel/fotonovela para o filme em questão e para a construção da personagem de Dina.

O esquema básico de uma fotonovela funciona, regra geral, da seguinte forma: uma jovem donzela, a maior parte das vezes órfã e pobre, tem uma existência sofrida até que conhece o amor da sua vida, por norma um homem belo e rico, com quem casará e com quem será feliz para sempre. O amor à primeira vista, e o amor em geral, funcionam como super-tema da fotonovela. “Amor X Obstáculo = Amor. Onde o amor é construído como uma totalidade, um grande equilíbrio inicial. Os obstáculos (outras forças) rompem este equilíbrio. O amor, entretanto, é uma esfera solvente, dilui todos os problemas e obstáculos e passa a vigorar em toda a sua plenitude. Enquanto o amor é uma força eterna e a-histórica, os problemas e obstáculos são sempre manifestações existenciais.” (Habert 1974, 96). Continua ainda a mesma autora: “Como o enredo básico é a relação: Amor X Obstáculo = Amor, a solução já foi indicada na formulação e está contida na exposição”. (126). Assim, diz a avó de Dina e repete Django em *off* no filme: “O mais importante é o amor.” (Nordlund e Jorge s.d., 1). E é este amor, que tudo vence, que tudo consome, que liberta, que salva, que Dina espera encontrar. É este amor que a impele a procurá-lo, a desejá-lo, mais do que a outra coisa qualquer.

Na sua época áurea de leitura, as fotonovelas pareciam representar histórias de amor adequadas ao público feminino, já que, simultaneamente, estipulavam, estandardizavam e perpetuavam um modelo adequado do feminino (mulher esposa e mãe,

mulher subserviente em relação ao homem) e ilustravam histórias de amor utópicas a que as mulheres poderiam aspirar, mas que nunca poderiam viver. Literatura aparentemente com riscos reduzidos dado que não enchia a cabeça das mulheres com ideias “revolucionárias” mas apenas utópicas e inatingíveis, a fotonovela parecia funcionar como uma forma de integrar a mulher na sociedade (apresentando novos hábitos às leitoras associados à vida urbana), mas também como um momento de fuga ao quotidiano:

Ao ler romances, categoria na qual a fotonovela se enquadra, as mulheres poderiam experimentar sensações diferentes das vivenciadas em seu cotidiano. Assim, a leitura de fotonovelas é tida, por suas leitoras, como uma chance de fugir de sua realidade e embarcar em um mundo de sonhos e fantasias. Encontrando o alento nos finais felizes, nas histórias de amor, na felicidade incondicional alcançada pela heroína. (Miguel 2014, 12)

Adicionalmente, mais ainda do que o romance escrito, a fotonovela implicaria das suas leitoras um maior envolvimento na trama e na própria leitura. A leitura não é um acto passivo (já o vimos em capítulos anteriores), porém a fotonovela exigiria um movimento tríplice na criação de significados e na leitura: “1. Interpretação e criação da história entre um fotograma e outro. 2. Elipse entre quadradinhos virtualmente preenchida. 3. Reconstituição da narrativa entre os fotogramas com a elipse solucionada imaginariamente.” (Joanilho e Joanilho 2008, 538). Filha do folhetim e do cinema, a fotonovela permite então a “reinvenção da narrativa e coloca o leitor como produtor e não como simples receptor” (*Ibid*).

Tendo em conta este acto de leitura não passivo do romance e/ou fotonovela, se de início a leitora se poderia sentir confortada e gratificada com a trama utópica, de seguida, poderia também sentir frustração ao perceber que a sua realidade era bem distinta da representada nos fotogramas. Neste ciclo de gratificação e frustração de que fala Baudrillard (1968) quanto a sistemas de objectos (como instrumentos e como signos), a literatura de fotonovelas e romances, aparentemente sem riscos para o público feminino dado que perpetua a imagem estereotipada da mulher, poder-se-ia tornar até numa literatura de subversão. Por um lado, pela frustração sentida pelas leitoras que causaria uma revolta interna. Por outro, porque “In picking up a book [...] they refuse temporarily their family’s otherwise constant demand that they attend to the wants of others even as they act deliberately to do something for their own private pleasure” (Radway 1996, 462).

O próprio acto da leitura (mesmo de histórias aparentemente adequadas a um público feminino) poder-se-ia então tornar subversivo. Adicionalmente, como actividade não passiva e de produção silenciosa, a mulher leitora da literatura dita feminina poderia libertar-se da sua condição e construir a sua própria identidade e individualidade colocando no texto lido o seu mundo, tornando, desta forma, o texto numa sua casa, num texto habitável e mutável (cf. Miguel 2014, 15).

Dina é, ao mesmo tempo, uma leitora fiel e atenta de fotonovelas e romances de cordel, transformando-se também em personagem atípica desta anti-literatura feminina *kitsch* e *pop*: anti-literatura de fuga ao quotidiano, de histórias cor-de-rosa, repetidas e banais, mas que Dina e Django habitarão como a sua própria casa e tornarão sua. Compreender a estrutura e os fundamentos de um romance de cordel, de uma fotonovela, de um folhetim, permite-nos, a partir de agora, melhor compreender a história de amor à primeira vista, de amor trágico que se desenrolará entre Dina e Django. Uma história de amor dentro e à margem da revolução do 25 de Abril até porque, estas histórias das fotonovelas, “histórias que se repetem[,] podem fornecer conforto no meio de tantas mudanças” (Joanilho e Joanilho 2008, 544).

#### E.C. 2.3.1.2. Apresentação de Django | Primeiro encontro entre Dina e Django

Na lista de diálogos entramos na parte IV da trama, um momento de viragem em que, depois de ter sido apresentada a personagem principal feminina, a donzela do romance de cordel, pobre e com desejos de uma vida melhor, será apresentado o seu herói, o homem que a poderá salvar da sua vida banal e sem amor. Porém, ainda que, como previamente mencionado, *Dina e Django* aproveite e siga a cultura popular e particularmente a fotonovela como modelo para desenvolvimento da trama, não o faz de forma fiel ou restritiva. Aproveitando a estética e o modelo do romance de cordel e da fotonovela, como refere Leonor Areal, assumindo-se como “folhetim e utiliza[ndo] essa forma na revelação de uma realidade subjectivada que corresponde a um olhar particular sobre a sociedade” (Areal, Vol. II 2011, 58), o filme subverte o modelo da fotonovela e do romance de cordel (a donzela dócil, pobre e inofensiva; o herói bom e rico; o final feliz) por forma a revelar, justamente, uma realidade subjectivada de um Portugal pós-revolução, uma realidade em que as personagens se mantêm à margem e indiferentes à sociedade e não se revelam como heróis ou vítimas, mas antes como vilões.

Atentemos, contudo, por agora, à apresentação de Django na trama. A primeira vez que este surge presencialmente no filme (embora já se tenha ouvido a sua voz em *off* prometendo amor a Dina) é numa arquibancada de um estádio ou arena (nunca é identificado claramente), num plano apertado de peito, vestindo o seu casaco preto de couro. Django aparenta estar sozinho a falar sobre o amor e a apresentar-se: “Eu, embora não pareça, acredito no amor. Das miúdas tenho tudo quando quero. Mas não é qualquer uma que serve para o Django! Sempre acreditei que havia de encontrar a mulher da minha vida. É preciso é saber esperar. A gente tem que ter um ideal. O meu ideal é o amor. Eu nunca tive amor mas acredito nele.” (Nordlund e Jorge s.d., 5). Momentos depois, após Dina e a amiga serem levadas por Pantera a sair, Django é apresentado num bar/discoteca, no centro da imagem. Lembra um James Dean em versão portuguesa dado o estilo de cabelo e roupa que usa. Olha sempre para o chão enquanto continua, em *off*: “Como é que adivinhei que ela era a mulher do meu ideal? E ela? Saberá ela reconhecer-me?” (*Ibid*). Dina entra em plano, de costas para o espectador. Django olha para ela. Dina aproxima-se de Django e ficam frente a frente. A carteira de Dina, que é vista agora num plano mais próximo, diz *LOVE*. Django aperta o braço de Dina e leva-a embora. Juntos, Dina e Django descem as escadas rapidamente, entram no carro e arrancam. A amiga de Dina e o Pantera ainda correm atrás deles a chamar por Dina, mas não os alcançam.

Dentro do carro, Dina olha para trás a sorrir. Toca a música do Paulo de Carvalho “E depois do adeus”. Em *off* ouvimos Django, o narrador da fotonovela: “Deixámos tudo para trás.” (*Ibid*). Dina responde também em *off*: “Sim, deixámos tudo para trás, nem olhámos para o lado. / Django: Vou em frente. A partir de agora só o futuro importa, vou sempre em frente, ninguém me faz parar. / Dina: Só o futuro importa” (*Ibid*). Sempre em *off*, como narradores do seu próprio romance de cordel, do seu folhetim ou fotonovela, Dina e Django preparam-se finalmente para viver uma grande história de amor, como ambos sempre quiseram. Todavia, a maneira como Django é apresentado poderá já contribuir para indiciar o final trágico desta história.

Django, na arquibancada, a falar para ninguém, parece referenciar e lembrar as arquibancadas dos teatros gregos e os coros e actores que nelas participavam. A obra mais icónica que identifica as características das tragédias gregas (e que é actualmente usada ainda como base e “bíblia” de escrita de guiões) é a *Poética* de Aristóteles. Segundo Aristóteles, “A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas

partes, que serve de acção e não de narração e que por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (Aristóteles 2008, 47-48). Segundo o autor, a tragédia seria ainda composta por seis partes: enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música sendo que “a música é o maior dos embelezamentos” (51). Em a *Poética*, Aristóteles estabelece igualmente que na tragédia costumam representar-se casos reais devido à sua verosimilhança e à possibilidade de estes, por terem acontecido, tornarem a acontecer. Adicionalmente, é ainda “forçoso que um enredo, para ser bem elaborado, seja simples de preferência a duplo, como pretendem alguns, e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça” (61). Finalmente, a tragédia deve, segundo Aristóteles, e ao contrário da comédia, representar homens superiores, homens melhores que nós, ou antes, homens que podem ser iguais a nós, mas que são embelezados pelo poeta: “Assim o poeta, quando imita homens irascíveis, negligentes ou com outros defeitos deste género no seu carácter, deve representá-los como são e, ao mesmo tempo, como homens admiráveis” (69).

*Dina e Django* não segue, naturalmente, uma estrutura de tragédia clássica grega tal como a definida por Aristóteles (e apresentada de forma muito sucinta e breve). Porém, apresenta alguns traços e *nuances* de uma tragédia grega associados, como já referido, a uma cultura popular, *pop* e *kitsch*. Django não é o herói bom e superior ao comum dos mortais que Aristóteles identifica como necessário para a tragédia, contudo, é apresentado numa arquibancada (como num teatro grego) advogando a vontade de ter amor e de esperar pela pessoa certa. O espectador ainda não sabe quem Django é realmente nem quem ele poderá ser: ele é apresentado como uma melhor representação de si próprio, um herói que virá salvar Dina da sua vida vazia. Por outro lado, também *Dina e Django* é baseado numa história real; também *Dina e Django* acompanha a espiral descendente deste casal até ao final infeliz e, para o público, purificador. Concomitantemente, a música em *Dina e Django* nunca passa despercebida, funcionando não só como um embelezamento da acção, tal como o define Aristóteles, mas, mais do que isso, pontuando a acção, trazendo uma nova camada para a trama, para o estado de espírito das personagens e para o prenúncio do que aí virá. A música neste filme funciona quase como o coro das tragédias gregas. Nesta sequência de apresentação de Django, do encontro entre Dina e Django e da fuga de ambos que deixam tudo para trás, temos, por exemplo, a música de Paulo de Carvalho, “E depois do Adeus”. Esta, com letra de José Niza, canta a história de um homem que, depois de ter perdido um grande amor, se sente destruído:

“Quis saber quem sou / O que faço aqui / Quem me abandonou / De quem me esqueci / Perguntei por mim / Quis saber de nós / Mas o mar / Não me traz / Tua voz” (P. d. Carvalho 1974). A música termina como seria espectável numa história sobre amor perdido: “E depois do amor / E depois de nós / O adeus / O ficarmos sós” (*Ibid*). A música traz uma nova camada interpretativa para esta sequência em que Dina e Django encontram o seu grande amor. Encontram este amor de deixar tudo para trás enquanto a música canta que há um “depois do amor”, que o amor não é o fim, é apenas o princípio do que virá.

Adicionalmente, e não menos importante, a música “E depois do Adeus” de Paulo de Carvalho é indicativa também da noite em que estamos: 24 de Abril de 1974. A música que ganhou o décimo segundo Festival RTP da Canção foi usada como a primeira senha da revolução. Transmitida às 22:55 da noite de 24 de Abril de 1974, a música funcionou como o sinal para as tropas se prepararem. Depois, na Rádio Renascença, às 00:20 da madrugada de 25 de Abril de 1974, viria a ser transmitida a música mais icónica da Revolução dos Cravos, “Grândola, Vila Morena”, que confirmava o sinal para a saída dos quartéis e o início da revolução. O uso específico da música de Paulo de Carvalho nesta cena de encontro e de fuga (a relação de Dina e Django começa logo em fuga) é indicativa também do alheamento dos protagonistas relativamente à revolução, ao fascismo, a ideologias políticas ou sociais.

Dina e Django passam ao lado do golpe de Estado e dos acontecimentos que se lhe seguiram. Dizem olhar em frente, deixar tudo para trás, como a revolução que começaria tudo de novo, noutras bases. Mas eles estão a milhas da luta pela mudança política e social, fechados numa espiral só sua de amores idílicos, de alheamentos juvenis deliberados, de impotências (num momento em que há uma luta pela mudança de poder) e becos sem saída (num momento em que há escolhas a fazer e os caminhos políticos se abrem). (P. B. Rodrigues 2015)

Pedro Boléo Rodrigues, crítico de música, investigador no Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, refere que o uso da música em *Dina e Django* (neste momento e em outros ao longo do filme) poderia ser denominado de “sinais sonoros de uma discordância dos tempos” (*Ibid*). O uso desta música específica neste momento de primeiro encontro dos protagonistas do filme “É a expressão [...] de uma identidade que aqueles seres não possuem e só sabem buscar como ideal, sinal sonoro do seu desencontro com os tempos e da sua radical desidentificação

com o mundo. ‘Perguntei por mim’, e onde estava eu no 25 de Abril? *In love*. Romanticamente fugindo...” (*Ibid*).

#### E.C. 2.3.1.3. Jura de amor entre Dina e Django

Na lista de diálogos estamos agora na parte VI. A revolução do 25 de Abril já aconteceu, há festejos na rua, é o primeiro de Maio. O povo une-se e celebra o fim do fascismo. Os cravos são colocados nas armas dos militares. O ambiente é de esperança por um futuro diferente, de exaltação e de alegria. Só Dina e Django parecem alheios a tudo isto.

No bar, Pantera está atrás do balcão e Django à sua frente, sentado, a olhar para trás, para Dina. Dina trabalha no bar e serve os outros clientes. Vai até ao balcão buscar uma cerveja e sai. Quando volta, Django agarra-lhe um braço com força e diz-lhe para irem embora dali. Dina solta-se e vai entregar mais uma caneca de cerveja. Django segue-a. Torna a agarrar-lhe o braço, mas Dina volta a libertar-se. Django segue até à *jukebox* onde escolhe uma música. “Começa um tema jazzístico e orquestral em tom menor [...].” (P. B. Rodrigues 2015). Já ouvimos, contudo, esta música antes, aos vinte e sete minutos e cinquenta e quatro segundos. Esta é a música deles, do casal, a música romântica que os identifica. Então sim, Dina aproxima-se de Django. Django ordena a Dina que vá vestir a bata, mas esta diz que ainda não são horas. Pantera aproxima-se e leva Dina para continuar a trabalhar instruindo Django que não a distraia. A amiga de Dina grita “vitória!”. Django diz a Dina mais uma vez para irem embora. Dina assente finalmente e vai buscar a sua bata e as suas coisas atrás do balcão. Veste a bata, coloca a carteira e começa a baloiçar-se em frente a Django, como se dançasse para ele. Este, agressivo, atira o copo de cerveja que tem na mão ao chão: “Acabou-se!” (Nordlund e Jorge s.d., 8). Pega no braço de Dina e arrasta-a para fora do bar anunciando: “A minha noiva não precisa desta merda para nada. Eu sei tomar conta dela!” (*Ibid*). Pantera e a amiga de Dina, que volta ao bar com um cravo na mão e um militar pelo braço, riem de Dina e Django.

Na rua, a celebração continua. Uma senhora vende cravos: “Branco é vitória, vermelho é liberdade.” (*Ibid*). Só Dina e Django parecem indiferentes às celebrações. Passam pela senhora dos cravos, pelo ambiente de festa, por todos os símbolos e efeitos da revolução, e avançam.

Um plano apertado nas mãos de Dina e Django: Django faz um golpe no pulso e dá a mão a Dina que também já tem um golpe feito no seu pulso. Juntam as mãos e os sangues. Ouvimos em *off* a voz de Dina: “Um golpe firme no pulso... O teu sangue e o meu a jorrar e a misturar-se numa promessa de sonho... os nossos lábios juntos na doçura de um pacto infinito.” (9). Nas ruas ouve-se “A Internacional”, o hino socialista do movimento dos trabalhadores. Dina e Django estão sentados juntos a um rio. O povo com bandeiras vermelhas passa atrás deles, mas eles nada vêem, nada ouvem, só têm olhos um para o outro.

Num grande plano do diário de Dina, vemos o desenho de um coração com uma espada e Dina e Django escritos ao centro. Na imagem, vamos a negro.

Mais uma vez, nesta sequência em que começamos com a personalidade violenta e possessiva de Django e terminamos com o pacto/jura de amor entre Django e Dina em plena festa do primeiro de Maio, a música torna-se numa peça fundamental do enredo. Primeiro, a música romântica, a música do casal que os aproxima, pelo menos por momentos. É a música de *jukebox*, música produto da cultura popular e *kitsch* a que o filme já habituou o público.

O amor eterno de Dina e Django tem banda sonora das máquinas dos bares que frequentam. Nada menos “deles”, e nada menos eterno, pois é consumida por toda a gente como acompanhamento de uma bebida qualquer, como parte do que está na moda, do que “anda aí”. E, ao mesmo tempo, parece que só podia ser uma música assim, deliberadamente anódina e de consumo fácil, a ligar dois seres perdidos na cidade de Lisboa em tempos de revolução. (P. B. Rodrigues 2015)

É uma música que, segundo Pedro Boléo Rodrigues, é parecida com tudo e com nada. É essa música que identifica o amor de Dina e Django, que pauta esse amor e essa relação.

De seguida, temos a música “A Internacional”, hino de trabalhadores, da revolução, que canta: “Bem unidos façamos, / Nesta luta final, / Duma terra sem amos / A Internacional.” (Vasco e Pottier 1909). Parecem duas realidades distintas que se cruzam, mas não se tocam: a da música e do povo por um lado, e a de Dina e Django, por outro. No filme já houve, até este momento da trama, indícios da distância e indiferença do casal quanto a questões sociais, mas nesta sequência e cena o alheamento das personagens quanto ao que se passa lá fora, quanto a imagens de arquivo da revolução usadas por Solveig Nordlund, quanto à revolução real e às mudanças que se avizinham,



torna-se absolutamente evidente. Segundo Leonor Areal, “o uso de imagens documentais da revolução de 1974, montadas em alternância com as cenas ficcionadas, se bem que contextualize a acção do filme, efectivamente descontextualiza os seus personagens, salientando esse abismo de indiferença que vai dos protagonistas para a sociedade ‘real’ que os rodeia.” (Areal, Vol. II 2011, 59-60). Nordlund, colocando em paralelo, cruzando sem se tocar, imagens de arquivo reais da revolução e a história ficcional do casal alheado do mundo, aborda a questão da Revolução dos Cravos de uma forma distinta da comumente retratada na memória colectiva portuguesa e revela, ainda segundo Areal, “uma realidade subjectiva que corresponde a um olhar particular sobre a sociedade” (58).

Este olhar particular, esta realidade subjectiva, subjectivada e irreal que as personagens e o seu alheamento quanto ao que as rodeia ajudam a criar, parecem indicar um ponto de vista de desfasamento entre a esperança da revolução e mudanças que esta prometia e o descontentamento quanto ao que efectivamente mudou para o povo que canta “A Internacional”. O ponto de vista da indiferença dos protagonistas, para além de nos revelar muito quanto aos mesmos no contexto da trama, também contribui para que o espectador possa reflectir quanto ao que realmente mudou pós-revolução para o povo, quanto às promessas feitas, quanto ao abismo entre o que se sonhou e a realidade. Tudo isto provoca o alheamento e causa a indiferença. “No mundo cultural das criaditas”, escreve Areal, o mundo a que Dina e a avó, que também permanece alheada da revolução, pertencem, “a conquista social nada tem a ver com política, mas sobretudo com a procura de um destino individual” (59).

*Dina e Django* ajuda então a criar um novo espaço de interpretação para a Revolução dos Cravos: o espaço das criaditas, das classes sociais mais baixas que, longe da memória colectiva quanto à revolução, longe de acreditarem e de verem a revolução como um símbolo de mudança para as suas vidas, esperam por algo mais terreno, mais próximo, por uma alteração específica nas suas vidas que as mude para sempre, não uma alteração na sociedade que, pensam, tardará a chegar a eles, se alguma vez os atingir. É curioso este novo ponto de vista quanto à Revolução dos Cravos que Solveig Nordlund nos traz com este filme. E é curioso também que, não sendo especificamente uma obra sobre a revolução, ainda que a aborde como pano de fundo, *Dina e Django* seja, na verdade, uma grande obra sobre a revolução do 25 Abril que questiona os efeitos da mesma em determinadas classes sociais e o desfasamento e alheamento das personagens principais em relação à mesma.

Também nesta sequência, como vimos, temos Django que se revela, mais uma vez (já aconteceu anteriormente no filme) violento, agressivo, possessivo, nada como o herói que Dina poderia esperar. A violência e a agressão precedem a jura e o pacto de amor entre o casal. Ainda assim, Dina, perante as verdadeiras cores de Django que se começam a pintar (longe do galã da fotonovela e do herói das tragédias gregas), continua, no seu diálogo interno, no seu diário, a sonhar com uma promessa de sonho, com o pacto e o amor infinito. “Entre [...] o desejo de aventura adolescente e as fantasias das fotonovelas, Dina pontua o seu quotidiano” (58) e deixa que Django tome posse de si, sucumbindo a uma cultura machista e falocêntrica de possessão do feminino em prol da história de amor para sempre que imagina estar a viver. Uma ideologia machista e a presença de clichés machistas marcarão presença em mais momentos do filme que viremos em breve a analisar. Porém, o uso dessa mesma ideologia e clichés servirão também, como viremos a perceber, para auto-subverter e questionar uma visão falocêntrica do mundo.

#### E.C. 2.3.1.4. Django bate em Dina

Django, que foi apresentado como um anti-herói trágico, galã das fotonovelas, mas mais possessivo e irascível, vai dando ao longo do filme várias pistas quanto ao seu carácter e comportamento volátil. A partir deste momento no filme, contudo, não restarão dúvidas quanto a quem Django realmente é.

No café, Dina está com a bata vestida. Escreve no caderno. Django entra e vai até ao balcão onde se encosta a olhar para Dina. Dina olha para Django e sorri. Django aproxima-se e pergunta a Dina se está à espera de alguém. Esta diz que está à espera do namorado, mas que ele se pode sentar. Dina e Django começam um jogo que, cedo viremos a perceber, é perigoso para Dina: fingem não se conhecer, falam do namorado ciumento de Dina e como ele não quer que esta estude. Dina diz: “Você era capaz de proibir à sua noiva de continuar a estudar?” Django, com um semblante cada vez mais sério enquanto Dina ainda sorri, responde: “É que ela depois julgava-se acima de mim... e um dia trocava-me por outro mais... por um doutor qualquer.” (Nordlund e Jorge s.d., 9). Dina continua este jogo com o namorado que a tenta reduzir ao seu papel de mulher passiva e menos instruída, inferior ao homem. Simultaneamente, fala dos seus estudos e em como um homem não deve impedir a namorada de continuar a estudar. Os dois pontos de vista opostos ficam, pois, expostos de forma bem clara: o de Dina que, ainda que

aparentemente sucumbida a um mundo machista e falocêntrico, continua a tentar encontrar o seu espaço de mulher através da sua educação e jogando com o homem; e o de Django que, cada vez mais sério e cada vez menos a jogar, se recusa a que a “sua” mulher continue a estudar porque poderá depois considerar-se superior a ele e deixá-lo. Finalmente, num jogo de forças cada vez menos equilibrado, Django diz: “Se fosse a si não pensava mais nesse seu noivo, vinha era comigo, que até sou um tipo porreiro, amigo das garotas...” (10).

Passamos para o quarto escuro de Django com a coberta vermelha na cama. Ainda de bata vestida e com os livros na mão, Dina entra a rir no quarto escuro. Não é mais do que uma silhueta. A luz acende-se. Django aparece de rompante e bate em Dina com violência até esta cair na cama: “Sua fingida!” (*Ibid*). Dina é apanhada de surpresa: ela jogava apenas com Django, jogava com as expectativas de uma cultura e de uma ideologia patriarcal. Mas para Django, que vive essa cultura falocêntrica, não é um jogo. Dina, na cama com a coberta vermelha, encolhida numa posição fetal, tenta proteger-se dos ataques de Django. Em cima de Dina, que tapa a cara com os braços, Django continua a bater-lhe com violência.

Cortamos para Django prostrado em cima do volante do carro. Só o vemos a ele. Diz:

Tenho andado ceguinho. Deixei-me iludir por você, mas já vi o que você quer. O paleio dos gajos, lá no bar... a roçarem-se, a aproveitarem-se... Julgas que eu não os topo a galarem-te com os olhos quando vais comigo na rua? Finjo que não vejo, mas um dia perco a cabeça e dou cabo deles! Eu tenho respeito por você, porque você é a minha noiva! É por isso que eu não lhe toco... porque não lhe quero fazer mal, ouviu? Você é uma criança... (*Ibid*)

O plano de Dina sentada no banco do passageiro é revelado: ela olha apática para nada, quase indiferente, quase como se não estivesse verdadeiramente lá. Finalmente, irado, Django expulsa Dina do carro empurrando-a: “Sai puta! Sai!” (*Ibid*). Dina cai no chão quase sem reacção. Levanta-se e fica a ver o carro de Django que se afasta rapidamente.

Dina está na rua, sozinha. Um táxi aproxima-se dela e o Taxista 1 pergunta se ela não quer ir dar uma voltinha com ele. Django aparece de repente, do nada, a correr, a incitar o Taxista 1 a sair do carro para que conversem. O Taxista 1 afasta-se enquanto diz: “Não queres vir mais ela? Podias servir de colchão!” (*Ibid*). Django corre atrás do táxi.

Um outro carro aproxima-se de Dina. Um homem sai do carro e pergunta-lhe se está tudo bem, se precisa de ajuda, que é perigoso anda por ali sozinha àquela hora, mas Dina informa-o que está acompanhada. Django volta a correr e o homem pede desculpa, que só estava a dizer que ela não devia andar sozinha por ali. Django sugere: “Podia dar boleia aos dois!” O homem do carro responde: “É uma ideia. Faz favor de entrar.” (*Ibid*). Dina, Django e o homem entram no carro. No rádio, ouve-se a música de Sérgio Godinho, “Liberdade”.

O carro arranca com a mesma música de fundo. De fora, vê-se o carro que avança com os três passageiros lá dentro enquanto Dina, em *off*, anuncia: “Ninguém pode ir contra o seu destino. O meu caminho estava traçado. Era um caminho cheio de perigos e surpresas, onde avançava de olhos fechados.” (*Ibid*).

Dentro do carro, o homem diz que conhece a cidade por dentro e por fora, como ninguém. O homem coloca a mão sobre a mão de Dina: “Sempre tenho dito: uma pessoa deve experimentar tudo na vida para saber de que é que gosta. Não acham?” (11). O homem estaciona o seu carro no meio de outros. Django tenta tirar sub-repticiamente a carteira do homem. Este pergunta se não querem ir beber um copo a casa dele, que é mesmo ali. Dina responde que sim. Finalmente, Django consegue retirar a carteira do homem, abre a porta do carro e diz a Dina para correr. Dina e Django saltam carro fora e correm. Durante todo o tempo a música “Liberdade” de Sérgio Godinho continua a tocar.

Como referido previamente, ao longo da trama vai havendo, efectivamente, diversos indícios dos traços de violência e agressividade de Django, contudo esta é a primeira vez no filme que ele bate em Dina ultrapassando um ponto de não retorno na forma como a personagem passa a ser interpretada e encarada: é um vilão. Dina é a vítima (todavia não será só vítima por muito tempo). Django castiga Dina por ser uma mulher tentadora, por ser, no fundo, simplesmente mulher. E castiga-a de duas formas distintas: batendo-lhe e objectificando-a, deixando-a na rua para que, tal como uma prostituta, possa fazer pela vida. Dina que é, ao mesmo tempo, e segundo Django, uma criança e uma tentadora. Érica Faleiro Rodrigues, no seu artigo quanto à castração do desejo feminino em filmes portugueses, escreve:

Django is attracted to Dina's beauty. However, paradoxically, he is consumed by jealousy and afraid that some other man will be attracted to her and will defile her body, which, he believes, belongs to him. [...] He is jealous of other men, and of the fact that by attending school she will look down on him. The attraction and the fear of losing her make him have a rage and assault her. After this, he forces

Dina to walk the streets at night as if she was a prostitute, only to, at the last moment, save her and punish those who have fallen for her. (E. F. Rodrigues 2014, 78)

Django torna-se, simultaneamente, no vilão e no herói/galã de Dina: castiga-a, mas salva-a; abandona-a, mas regressa para castigar os homens que forem tentados por ela. A mulher como objecto para ser olhado é, para Django, a grande culpada e motivadora da sua vilania. É a mulher que tenta os homens. É a esta tentação que os homens reagem: à mulher como objecto de prazer. Django tenta transformar Dina num objecto próprio, em algo que possui: “By becoming a feigned pimp, Django controls Dina’s beauty as a commodity. [...] By making her act as a prostitute he is symbolically degrading her, transforming her into the object of abjection he fears the most. By controlling the situation and punishing her would-be clients, he is in control and she is purified for him.” (79).

Já Dina, que parecia alheada da sociedade e do mundo porque totalmente enredada neste romance de cordel que acreditava ser saído de uma fotonovela, parece também apática neste jogo em que é transformada em objecto possuído por Django. Ainda segundo Érica Faleiro, “Dina succumbs to the sticky net of patriarchal entrapment and punishment”(67). Devemos, porém, questionar se a protagonista sucumbirá efectivamente ao patriarcado (a esta armadilha e castigo) ou se pactuará com o mesmo, se continuará a viver a sua idílica história de amor no seu mundo ideal que não se cruza com o mundo real em que Django lhe bate e a trata como a uma prostituta.

No mundo ideal de Dina, o mundo dos cordéis e fotonovelas, os temas recorrentes e tradicionais são machistas e patriarcais, contribuindo para demonstrar e consolidar a superioridade do género masculino e a submissão do género feminino. Adicionalmente, “Não há na literatura popular meio termo para as mulheres. Ou são santas, ou passivas ou desprezíveis” (Luyten 2003, 3). Dina, num filme baseado nesta cultura de romance de cordel e fotonovela (que começa por parecer uma fotonovela animada, mas subvertida), poderia, pois, cair numa destas designações: santa, passiva ou desprezível. Todavia, tal não acontece. Dina não fica fechada em nenhuma destas designações: não é santa, não é totalmente passiva e não é totalmente desprezível porque quase a desculpamos (também por ser mulher). Ainda que *Dina e Django* aproveite a cultura popular e *kitsch* como pano de fundo e como referência temática e estética, não se limita a fazer uma representação

fiel da cultura *pop* masculinizada. Ao representar a mulher como objecto de prazer transformada em vilã aparentemente passiva, ao representar Django como o expoente máximo do machismo sem redenção, o filme questiona e subverte a ideologia e a cultura popular vigente do domínio do masculino sobre o feminino. O feminino não é dominado neste filme, é até acordado. Dina, ainda que possa parecer passiva, escolhe. A protagonista, qual Macabéa de *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector (que se limita a viver porque pouco parece poder fazer num mundo de homens), conhece apenas um conceito de felicidade oco. Macabéa, protagonista do livro de Lispector, é também órfã, viaja para a grande cidade, Rio de Janeiro, e conhece um galã e grande amor que a virá a abandonar (Olimpo de Jesus). Adicionalmente, também toda a sua história é narrada por um narrador (este fictício) que comenta a sua vida. Finalmente, também Macabéa terá um final trágico e não feliz. Segundo Clarisse Fukelman, Macabéa, “De índole passiva, torna-se presa fácil dos mitos e produtos da indústria cultural. Admira as grandes estrelas de cinema e sente-se fascinada pelos anúncios publicitários.” (Fukelman *in* Lispector 1995, 14).

Encontramos diversos paralelos entre a personagem de Dina e de Macabéa e entre os conceitos ocos de realidade e felicidade (de fotonovelas e folhetins) que ambas conhecem. Dina, contudo, para continuar a viver um conceito de felicidade oco, tem de se adaptar a um novo sonho e a um novo tipo de felicidade: sonho dos vilões em fuga que tudo podem contra o mundo que não os aceita. Dina, acima de tudo, é apresentada como uma sonhadora que constrói a sua realidade idílica. E os sonhadores não são passivos. Só quando a realidade entra em choque directo com a sua fantasia é que Dina parece tornar-se mais apática, como se tentasse reconfigurar o sonho, dentro dos moldes que conhece e admira da cultura popular e *kitsch*. Dina não é tomada pelo machismo, antes pactua com esta ideologia porque lhe continua a oferecer o sonho (mesmo que oco e esvaziado de significado). Tal como um romance de cordel ou uma fotonovela, para Dina, diz a própria, o destino está traçado e ela segue apenas de olhos fechados. O seu destino não tem fuga, como não terão, talvez, os destinos das mulheres que se submetem a uma ideologia machista. Todavia Dina, como referido, nunca se submete totalmente, nunca é totalmente passiva, refugia-se não numa ideologia machista, mas numa ideologia *pop* de amores cor-de-rosa. A passividade sonhadora de Dina não é totalmente apática: ela escolhe adaptar o sonho e viver num mundo que acredita ser de romance de fotonovela.

Por outro lado, tal como os leitores ou leitoras de um romance de cordel que não são passivos, também os leitores deste romance animado na tela não são passivos. Num ciclo de gratificação e frustração (Baudrillard 1968), o filme que mostra a mulher a ser tratada como objecto pode torna-se num filme de subversão porque poderá levar ao questionamento da condição da mulher e da autoridade patriarcal por parte dos seus espectadores.

#### E.C. 2.3.1.5. O homem que tenta comprar Dina

A objectificação de Dina por parte de Django e dos outros homens da trama vai-se tornando cada vez mais premente ao longo do filme, como é o caso desta sequência em que, mais uma vez, Dina acabará sozinha na rua à noite como uma prostituta.

Dina e Django estão deitados sobre a cama, sobre uma colcha vermelha. Dina, de barriga para cima, veste uma camisola vermelha e olha para o lado oposto ao de Django. Django, deitado de barriga para baixo, olha para Dina e segura-lhe num braço enquanto a outra mão se apoia num rádio que toca a música romântica do casal. Em *off*, ouvimos Django: “Há momentos em que o tempo parece parar. Falar de quê? Falar para quê?” (Nordlund e Jorge s.d., 11).

É noite. Com a mesma camisola vermelha, Dina está de costas, mais uma vez sozinha na rua. Um carro aproxima-se e alguém a chama. Dina assusta-se e vira-se para a câmara. Hesita, mas vai ter com o condutor do carro que a chama. O homem no lugar do condutor cumprimenta-a. Dina debruça-se sobre a janela do passageiro e devolve o cumprimento. O homem pergunta-lhe se ela quer entrar e, de imediato, Dina cospe-lhe. O homem avança com o carro insultando Dina: “Putá!” (*Ibid*). Um homem mais velho (o Penhorista) aproxima-se de Dina pelas suas costas enquanto esta vê o carro partir. O Penhorista pergunta: “Quanto é?” (*Ibid*). Dina suspira e afasta-se do Penhorista mas este insiste: “Não quer responder? Diga um preço ao menos! Diga! Diga que eu pago!” (*Ibid*). Finalmente Dina responde e grita que a deixe. Nisto, aparece Django do escuro: “O que é que o senhor quer desta pequena? Um velho! Não tem vergonha de se meter com uma garota desta idade – uma menor!” (*Ibid*). Django e o Penhorista afastam-se de Dina em direcção à câmara. Ela fica nas costas deles, enquanto os homens negociam. O Penhorista tenta chegar a acordo com Django: “Calma homem! Pois se ela é sua amiga... ainda bem... podemos chegar a um acordo. Você facilita... e eu dou-lhe já 5 das de mil, à

conta... Pense bem e logo me dá uma resposta. Não tenho pressa. Uma pequena tão boa pode lá ser só para um! Era um crime!” (*Ibid*). Django afasta-se. O Penhorista aproxima-se de Dina e dá-lhe um cartão: “Veja lá se convence o seu amigo...” (*Ibid*). Dina olha para o cartão e o filme vai a negro.

Com a imagem ainda a negro, ouve-se uma porta a abrir. Dina entra no quarto de Django e chama por ele. Não está lá ninguém. Dina espreita por baixo da cama, mas Django salta de dentro do armário com uma espingarda na mão, fardado, e a gritar: RATATATATA. “O povo está com o MFA, o povo está com o MFA!” (*Ibid*). Dina ri. Django continua: “O salvo-conduto para o paiol da pólvora. Não custou nada!” (*Ibid*). Django embrulha a arma num cobertor e diz a Dina para se ir vestir que vão pregar um susto ao velho que a tentou comprar.

Esta sequência inicia com uma cena muito semelhante a uma outra do filme, aos trinta e um minutos e quarenta e cinco segundos, em que um plano picado mostra Dina e Django deitados em cima da cama com uma faca no meio de ambos. Olham um para o outro e sonham em voz alta com este novo amor que acabaram de encontrar. Na segunda vez que os vemos no mesmo plano e na mesma cama (aos cinquenta minutos e trinta e um segundos, a sequência em análise), vinte minutos depois deste casal ter sonhado com promessas e juras de amor, estão juntos, mas parece haver algum afastamento ou alheamento por parte de Dina. Enquanto Django lhe segura um braço com uma mão e com outra segura o rádio que toca a música de ambos, quase como se prendesse Dina e a lembrasse, com a música, do amor que os une, Dina mantém a cara virada para o lado oposto ao de Django, para fora da imagem. E se inicialmente Dina parece dormir, entretanto pisca os olhos. Ela opta por não olhar para Django, por não o encarar, e parece criar um pouco de distância entre os dois. Dina continua ainda a seguir Django, continua ainda a acompanhá-lo, mas, mais uma vez, parece alheada, distante, no seu próprio mundo, uma sonhadora que se refugia no seu universo e que tenta reconfigurá-lo repetidamente. Por outro lado, se na primeira vez que este plano surgiu no filme Dina vestia uma camisola rosa e não usava nenhuma maquilhagem notória; agora, Dina usa uma camisola vermelha e tem também os lábios pintados nesse tom: vermelho. Cor da paixão, do amor, mas também cor associada às mulheres da rua, às prostitutas.

De facto, na cena seguinte, assistimos à consolidação da imagem de Dina como prostituta. Deixada novamente sozinha na rua à noite, Dina é confundida por duas vezes com uma prostituta e um dos homens não desiste dela tão facilmente. Deixada para atrair



presas fáceis, homens que, segundo o código moral de Django, merecem ser castigados, Dina torna-se num produto de consumo de Django. Escreve Leonor Areal:

A imagem do machista – o homem cioso que bate na mulher e a sujeita a trabalhar para si – é aqui tingida do romantismo das fotonovelas, cuja aura se não quebrará sequer com a ideia (expressa pela avó) de que ele se anda a aproveitar dela. A visão da prostituição (nas ruas do Bairro Alto) é atravessada como um sonho de auto-satisfação por ter entrado no mundo adulto, sem qualquer olhar reprovador ou de estranheza perante o fenómeno mais estigmatizado do mundo. (Areal, Vol. II 2011, 61)

Dina aceita a sua condição de quase-prostituta como prova de entrada no mundo adulto, como produto das promessas que as histórias dos romances de cordel e das fotonovelas lhe vendem. Dina vive num sonho, mais do que na vida real, daí que se torne aparentemente passiva, num produto de consumo de Django. Ao mesmo tempo, contudo, Dina continua a parecer alheia desta realidade, fora deste mundo que, para ela, não existe. Só o mundo cor-de-rosa e da fotonovela existe.

Este momento em que Dina é abordada por dois homens, particularmente pelo segundo, mais velho (o Penhorista), que a tenta comprar (como se esta fosse de facto mercadoria, negociando com o seu “dono” o seu preço), precipita também aquele que será o final do filme, a derradeira tragédia. É por Django acreditar que este homem merece ser castigado por ter nutrido pensamentos libidinosos em relação à sua noiva que ele próprio colocou na rua à noite para atrair homens, que se irão desencadear os acontecimentos que levarão à tragédia final.

É a preparação para esse momento, um prenúncio de morte, que revela também a última cena desta sequência. Dina entra no quarto de Django e procura-o. Se na cena anterior, vestida de vermelho, na rua, Dina era uma mulher; nesta cena, de camisola e saia azul plissada, caderno na mão, sem maquilhagem notória, Dina é novamente menina. Procura Django e, quase como numa brincadeira de crianças, espreita por baixo da cama onde se costuma esconder o bicho-papão. É esse o primeiro sítio onde Dina procura Django, debaixo da cama, no sítio escuro onde se localizam a maior parte dos medos de crianças. Dina, que tanto sonha com ser mulher adulta é ainda, acima de tudo, uma criança, como o próprio Django já lhe disse.

Curioso também é o facto de, até este momento do filme, Dina e Django se terem mantido alheados dos acontecimentos sociais: revolução do 25 de Abril e primeiro de

Maio. Contudo, na primeira e única cena em que há alguma referência mais directa destas personagens à revolução, ao tumulto social em que vivem, é numa brincadeira: Django salta do armário fardado e com uma espingarda na mão e grita “O povo está com o MFA!”. Dina, ao ver Django, ri. A revolução, as mudanças que daí poderão advir, para Django e para Dina, não são mais do que uma situação pontual digna de sátira e de risos. A alienação de Dina e Django quanto à Revolução dos Cravos é agora total: eles não ignoram o que se passa lá fora por desconhecimento, eles optam por ignorar e por satirizar o povo que se uniu ao movimento das forças armadas.

#### E.C. 2.3.1.6. A morte do Taxista 2

Passamos para aquele que será um dos momentos mais marcantes do filme: o desfecho trágico que já se prenunciou.

Dina e Django estão dentro do táxi, no banco de trás. Está muito escuro. Em *off screen* ouvimos o Taxista 2 a falar, mas a câmara mantém-se em Dina e Django:

Isto agora é um perigo trabalhar de noite... Nunca uma pessoa sabe a sorte que a espera, com os bandidos todos que há por aí à solta. Quem nos havia de defender já nem para isso serve! Temos que desconfiar de toda a gente! O que me vale a mim é este carrito ser meu. A mim já me têm dito: “Vê lá se to vão tirar! Vê lá não tirem como fizeram ao teu cunhado.” Puseram-no fora da empresa, nunca mais o deixaram lá entrar. Cada um faz o que pode para ir vivendo conforme pode. Pobres e ricos há-de sempre haver. Poucas vergonhas é que não. A gente ganha um dia 100, no outro dia 50. Há os que comem tudo. Eu cá com comunistas não quero nada, nem com fascistas. Lá os sindicatos ou lá o que é... Aquilo é só gritar! Põem-se na rua a gritar, já está. A gente fica a vê-los passar, e a gastar gasóleo. O governo, as juntas, o MFA, as tropas vão-lhes dando tudo. (Nordlund e Jorge s.d., 12)

Depois do seu monólogo sobre a revolução que libertou todos os bandidos, vemos finalmente as costas do Taxista 2. Funga muito. Só as suas costas são visíveis. Tudo negro até se verem luzes de carros e um carro parado com militares à volta. O militar manda parar o táxi, vai até à janela e anuncia que é uma inspecção de rotina. Espreita para o banco de trás. De fora do táxi vê-se Dina e Django no banco de trás a beijarem-se. O militar afasta-se do táxi e manda seguir.

O táxi recomeça a andar e, com o movimento, recomeça o Taxista 2 a falar em *off screen*: “É só barreiras por todo o lado. Identifique-se! Identifique-se! Parece que até têm

medo da gente.” (*Ibid*). Agora dentro do carro, apenas o banco de trás é mostrado. Há pouca visibilidade porque está muito escuro e Dina e Django ainda se beijam. Afastam-se. Vemos as suas caras. Django diz ao Taxista 2 que se apresse que estão atrasados. Finalmente, pela primeira vez, o olhar do Taxista 2 é revelado pelo retrovisor e ouve-se uma música tensa e agressiva. O plano torna a mostrar o banco de trás e logo o Taxista 2 de lado. Um plano e outro vão-se intercalando sempre com a mesma música de fundo, agitada, quase presságio do que aí virá. O Taxista 2 acaba por dizer que vai voltar para trás, que eles têm uma arma escondida e que não quer sarilhos. Django, agressivo, manda-o seguir em frente, todavia, o Taxista 2 insiste que vai voltar atrás, que não quer problemas. Dina, no escuro do banco de trás, tenta assegurar-lhe que eles não fazem mal a ninguém. Só os olhos do Taxista 2 no retrovisor são vistos quando este repete que vai voltar atrás e entregar Dina e Django à tropa. Django ameaça-o: “Não caia nessa.” (*Ibid*). Imediatamente, Django tira a arma do meio do cobertor. Dina tapa os olhos. Django dispara duas vezes sobre o Taxista 2. O plano mantém-se na cara de Dina que grita.

O Taxista 2 morre. De fora, vê-se o carro que segue descontroladamente até parar. O sangue mancha a fotografia de um menino e de uma mulher com uma frase no meio: “Pensa em nós”.

Estamos agora fora do táxi. Dina e Django estão ainda dentro do mesmo: Django no banco da frente, Dina no banco de trás. Ambos de mãos nos ouvidos, parados. O sangue no vidro da frente faz com que pareça que Django tem sangue na cara. Passado um momento, Django abre a porta e arrasta o Taxista 2, que afinal ainda respira, para fora do carro. Dina sai também do carro e pega nos pés do Taxista 2. Levam-no até à berma da estrada. Django arrasta-o mais para fora da estrada. O Taxista 2 ainda respira com dificuldade. Django rouba-lhe o dinheiro e sai do plano. Dina aparece em plano com a arma em riste. Dispara em cima do taxista. Django conduz agora o táxi e aproxima-se de Dina que entra. Partem na estrada escura, deixando o Taxista 2, agora sim, morto na berma da estrada.

Django conduz. Em *off* diz:

Eles é que se metem com a gente, provocam-nos, depois a gente é que tem que fugir. Querem-nos lixar de qualquer maneira, têm raiva à gente. Mas eu sou homem para eles. Ninguém nos põe a mão em cima. Foi ela que o matou. Quando o tirei do carro ainda respirava. Mas hei-de defender até ao fim aquela que é a mulher da minha vida. Hei de defender-te. Contra tudo e contra todos! Sou homem para eles, não tenhas medo. Hei-de defender até ao fim o meu ideal. (13)

Enquanto se ouve a voz de Django, apenas a sua cara em grande plano é visível, na luz e na sombra. No final do monólogo, Dina tenta limpar o sangue do vidro com a mão. A mão fica toda ensanguentada. Há outra barreira de militares à frente deles.

O táxi está parado longe da barreira. Dina e Django estão dentro do carro, Dina com a mão cheia de sangue. Dina e Django saem rapidamente do táxi e fogem enquanto atrás deles lhes dizem para parar. Fogem pela vegetação até só se conseguir ver as raras luzes da cidade. Ouvimos Django em *off*: “E atravessámos a cidade a pé, de uma ponta à outra. Metemos por becos e atalhos, pelos sítios mais escuros. Eu isso conhecia bem.” (*Ibid*). Vemos a cidade escura.

Chegamos, portanto, finalmente ao final trágico que o filme vinha a anunciar: Dina e Django matam um taxista. Contrariamente ao que acontece nas fotonovelas e nos romances de cordel em que a forma clássica termina com um final feliz; neste filme, à imagem das tragédias gregas, o nosso herói, que na verdade não é herói, cai em desgraça originando a tragédia. De facto, à semelhança das tragédias gregas (ou do quadro de Munch, *O Grito*), no momento de disparo é posta em evidência a cara de Dina, o seu grito, como nas máscaras clássicas das tragédias gregas. Depois do disparo, do sangue vermelho que parece manchar os protagonistas, mesmo não lhes tocando ainda, Dina e Django mantêm-se de mãos nos ouvidos, estáticos, como o macaco sábio kikazaru que tapa os ouvidos: “não ouça o mal, não fale o mal, não veja o mal”. Mas o mal já está feito. Dina e Django são culpados. Ainda que Dina não participe neste primeiro momento no disparo da arma, pactua com Django com o seu silêncio e com a sua ajuda. Tornam-se no Bonnie e Clyde portugueses: criminosos que roubam, que enganam e que, quando se sentem encurralados, matam. Mas Bonnie e Clyde, segundo reza a história (também uma história verídica, como a de Dina e Django), mantiveram-se fiéis um ao outro, unidos. Já Django faz questão de dizer, em *off*, no seu monólogo interno, que foi ela que o matou. Foi Dina que matou o taxista, quando Django o tirou do carro este ainda respirava. Para Django, esta é mais uma arma que ele pode usar para exercer pressão sobre Dina: ela é a culpada, mas ele, macho alfa, protegerá o seu ideal. E é também curioso que Django use a palavra “ideal” e não “amor”. Tudo nesta história entre ambos é idealizado, não é real, não é amor: é um ideal de cinema, histórias de cordel e fotonovelas que nunca se concretiza, nem para Dina, que a partir deste momento no filme se afasta de Django; nem para Django, que sonha com uma Dina ainda mais complacente e obediente.

Neste momento do filme é também curioso atentar no monólogo do Taxista 2 quanto à revolução. Para este, a revolução é um perigo, já não se sabe em quem confiar, há bandidos em todo o lado, e os tropas protegem-nos. Não há quem os defenda. O perigo está à espreita. Em *Dina e Django* são poucas as vezes em que a revolução é mencionada especificamente, mas, quando o é, é celebrada pela classe social mais alta, como a Patroa de Dina e da Senhora Ana. Já as classes mais baixas, Dina, Django e agora o Taxista 2, parecem reconhecer que esta revolução não lhes pertence, não realmente. Se Dina e Django se mantêm alheios à revolução por opção; o Taxista 2 reconhece os perigos da revolução, o perigo de não haver quem os proteja.

Depois de Dina e Django matarem o taxista e fugirem pela noite dentro, Dina terá pesadelos em que só vê sangue e acabará por ligar à avó que a vem resgatar. Ao mesmo tempo, pela janela, vemos a polícia que se aproxima do quarto de Django. Dina e a avó vão buscar o filho da Patroa à piscina e conversam numa mesa. A avó diz-lhe que esqueça aquele homem, que ele só abusa dela, que pode voltar para casa, que vai correr tudo bem, todos querem o bem dela. Dina, ainda esperançosa, diz que fará os exames em Outubro, que não perderá o ano, que será tudo como dantes, mas depois apercebe-se, nada poderá ser como dantes, afinal, foi ela que roubou a camisola da Patroa. Finalmente, este diálogo termina com um monólogo de Dina:

Fomos buscar o filho da patroa da avó, que tinha ficado na piscina do Campo Grande, e aí sentadas numa mesa, ainda tenho bem nítidas na memória as palavras que a avó me disse:

- Filha, não vás ter mais com esse homem, que ele tem um ar que não me agrada nada, faz a vontade a esta pobre velha que tantos sacrifícios fez para te criar, está bem? Vais continuar a estudar e não penses mais nele. Se fores pelos meus conselhos serás uma mulher, bem sabes que só quero o teu bem.

E ao dizer-me isto, corriam-lhe as lágrimas pela pele engelhada dos anos, do trabalho e das arrelias e sofrimentos passados por minha culpa. Fiquei cheia de pena da pobre avó, e prometi com convicção a ela e a mim própria esquecê-lo e tentar esquecer “aquilo” que me persegue constantemente.

Nessa mesma noite fui presa. (15)

Para a avó, ser mulher implica ter estudos, ser independente, afastar-se daquele homem que abusa de Dina. Para a avó, criada de casa, mais velha e com menos instrução, é isso que significa ser independente e ser mulher. Mas a avó, ainda que ouça as histórias que Dina lhe lê das fotonovelas, não está submersa na cultura *pop* e *kitsch* que alimenta

os sonhos de Dina. Para Dina, que tenta esquecer “aquilo” que a persegue constantemente, é difícil afastar-se de Django porque é difícil fugir do sonho, da insatisfação de não ser e não ter o que lhe foi prometido pelo cinema, fotonovelas e romances de cordel.

O final do filme anuncia as penas máximas para Dina e Django e, com um recorte de uma notícia de jornal, uma fotografia de Dina e Django, a trama termina como começou, com um diálogo em *off* digno de romance de fotonovela ou romance de cordel sobre o recorte de jornal:

Dina – Assim tão longe estamos um do outro.

Django – Não sabes quem eu sou.

Dina – Quase não sei. E tu?

Django – Nunca te esquecerei.

Dina – O tempo que vivemos foi tão pouco.

Django – Para mim chegou. Para mim chegou. (14-15)

Tal como no início da trama em que as fotografias da fotonovela eram animadas pelas vozes em *off* de uma promessa de amor; no final, fecha-se o ciclo com a fotografia do recorte de jornal de Dina e Django no tribunal a lembrar e idealizar em *off* novamente aquela que foi a sua história de amor, ou que talvez nunca o tenha chegado a ser.

#### **E.C. 2.3.2. Considerações finais quanto a *Dina e Django***

Haveria ainda muitos outros momentos e detalhes a seleccionar e a analisar em *Dina e Django*, um Bonnie e Clyde à portuguesa, uma meta-filme intermedia que, com o uso de fragmentos de diversas fontes e meios artísticos (literatura de cordel, voz interior dos protagonistas que narram acontecimentos e sentimentos, imagens reais da revolução, músicas da revolução, filmes de cinema dentro do filme – filme de vampiros que usam depois para enganar e roubar um homem), questiona a sua própria realidade.

É uma espécie de anti-realismo aquele em que vivem os personagens desta história e é essa noção de irrealidade que importa à realizadora desvendar em oposição ao real das imagens (reais) e das memórias (construídas). [...] Em suma, não é o realismo que interessa neste filme, é o mundo ideal que se projecta nos filmes e que conduz, de forma subconsciente, as acções das personagens. (Areal, Vol. II 2011, 62-63)

Dina, a sonhadora quase passiva na realidade do filme (ou nesta irrealidade do filme), que toma as rédeas do seu destino tarde demais, também contribui para a subjectivação e questionamento do realismo do que é visto na tela, do que é percebido através da trama e do próprio cinema. É ela o foco de toda a narrativa, é por ela que se reavaliam questões sociais, questões associadas à revolução, ao machismo, ao feminismo. Amiudadas vezes, é a aparente passividade de Dina que leva ao questionamento do espectador. Ainda segundo Areal:

O filme é todo ele sobre isto, na visão que transmite sobre a vida interior de uma rapariga adolescente, em completo alheamento da realidade social dominante e aquém da cultura erudita ou de outras representações mais glosadas no cinema acerca da revolução e dos seus heróis; ou ainda em relação aos clichés do machismo igualmente glosados em toda a história do cinema e nomeadamente em filmes desta época portugueses – clichés que aqui são invertidos, não apenas pelo efeito de paralaxe criado por uma focalização subjectiva na personagem de Dina, mas sobretudo, talvez, por terem na origem o ponto de vista feminino da sua realizadora. (62)

O foco subjectivo nesta adolescente sonhadora que falha o seu ideal (que lhe foi prometido pelo cinema, mundo a que agora pertence) também permite reavaliar a revolução do 25 de Abril, criar um novo foco e ponto de vista quanto à revolução. Se é certo que no decorrer de todo o filme vão sendo mostradas imagens reais da revolução, vão sendo ouvidas as músicas que a marcaram e vão sendo revelados todos os símbolos associados à Revolução dos Cravos, estas personagens permanecem à margem do que se passa, na periferia. E se isso acontece porque Dina (e Django) vivem mais no sonho, no ideal, do que no mundo real; acontece também porque, tal como conseguimos perceber pela reacção da Senhora Ana quando sabe da revolução, esta revolução não lhes diz respeito. A Patroa entra na cozinha onde a Senhora Ana arranja o seu puxo de costas. Entra eufórica a anunciar que houve um golpe de Estado. A Senhora Ana mantém-se sempre calma, desinteressada até. “Costuma-se dizer: Adeus mundo, cada vez pior...” (Nordlund e Jorge s.d., 6), diz a Senhora Ana, nada impressionada com este golpe de Estado, preocupada até com o que poderá trazer. A Patroa permanece eufórica, quer ir festejar para a rua. A preocupação da Senhora Ana é, contudo, outra, é chamar a neta que está atrasada para a escola. Por outro lado, também o Taxista 2 que acaba por ser morto tem um monólogo interessante quanto à revolução e quanto ao que isso poderá trazer para pessoas como ele. Não são só Dina e Django que permanecem alheados da importância

da revolução porque demasiado embebidos numa cultura *pop* e *kitsch* que lhes promete amor eterno; as personagens mais humildes, os trabalhadores representados no filme, também desconfiam desta revolução, também duvidam destas mudanças porque (como citado anteriormente e dito pelo Taxista 2) “Pobres e ricos há-de sempre haver.” (12), e esta revolução não parece ser dos pobres ou dos jovens. Segundo Regina Guimarães, *Dina e Django* mostra uma inquietação relativa ao facto de não haver futuro para pessoas de determinada idade (jovens) e também, acrescentamos, para pessoas de uma determinada classe. “Foi uma grande coragem fazer o retrato daquelas duas criaturas, daqueles dois meteoros [Dina e Django], perdidos no meio da revolução, e completamente despojados de qualquer real esperança numa mudança, ou num mundo melhor.” (Regina Guimarães *apud* A. Cunha 2007, 132).

*Dina e Django* foi mal aceite pela crítica portuguesa da época. Segundo Solveig Nordlund, “eles nem sequer se preocuparam em dar argumentos. Foi mesmo assim de ‘cortar a cabeça’. [...] E aconteceu que a censura não deu ao filme o selo de qualidade que normalmente dava aos filmes portugueses. Acho que ficou interdito a menores de quinze e sem selo de qualidade. Era mesmo considerado um bocadinho... acho que o filme não tem sexo nenhum, mas havia ali qualquer coisa.” (Nordlund *apud Cineastas Portuguesas 1874-1956* 2000, 155). O facto de ter uma protagonista feminina, o facto de esta ser menor, o facto de fazer “um género de estranha prostituição, embora nunca chegue de facto à prostituição, acabando por servir de isco.” (*Ibid*), poderá ter contribuído para o fraco reconhecimento do filme. Não ia de encontro aos padrões morais portugueses, pese embora fosse baseado numa história real que, à época, toda a gente conhecia, o que parecia poder ter contribuído para o sucesso do filme. Tal não aconteceu. Solveig Nordlund, totalmente aniquilada pela crítica, foi-se embora de Portugal depois da estreia de *Dina e Django* (cf. *Cineastas Portuguesas 1874-1956* 2000, 156). Ainda assim, a realizadora acaba por manter a sua ligação a Portugal e por retornar fazendo mais filmes.

Quanto a *Dina e Django*, diz-nos a cineasta:

Quero refazer o *Dina e Django*, é um projecto que tenho. Não sei quando, mas acho que a história é tão boa! Naquela altura estava quase na moda afastar o público em vez de o chamar. Gostava de refazer o filme, não como uma espécie de cinema televisivo americano, mas de um modo mais envolvente para o público, foi uma coisa feita aos solavancos, e eu também não compreendi a grandeza da história. (Nordlund *apud Cineastas Portuguesas 1874-1956* 2000, 161)



Embora Nordlund tenha feito esta declaração já em 2000, talvez possamos esperar ainda por uma nova versão do filme, mais envolvente, que apele mais ao público, e que se redima aos olhos da crítica nacional. Porém, por outro lado, o tempo já fez também com que o filme de Nordlund ganhasse uma nova leitura e que carecesse de uma nova versão, tendo-se, entretanto, libertado dos estigmas a ele associados pela crítica nacional dos anos 80.

#### **E.C. 2.4. *A Morte De Carlos Gardel* – 2011**

*A Morte de Carlos Gardel* é a sexta e, até à data, última longa-metragem de ficção de Solveig Nordlund e, provavelmente, segundo a própria, o seu filme mais pessoal. Adaptação do romance homónimo de António Lobo Antunes, primeira adaptação de uma obra deste autor para cinema, Solveig Nordlund diz que “O que me atrai nesta história é a grande culpa que as personagens sentem. Não sabem agir perante os acontecimentos e procuram desesperadamente algo que dê sentido e que lhes possa fazer perdoar.” (*apud* E-Cultura.pt 2011). Quanto ao guião para este filme e adaptação que foi feita, em 2010 no processo de escrita da longa-metragem, e como guionista, tive acesso a uma versão do mesmo de 30 de Agosto de 2010. Dado que Nordlund não tem já nenhum outro registo de qualquer outra versão do guião, será, portanto, essa a versão usada para a análise da trama e do guião.

Tendo em conta que esta longa-metragem é uma adaptação, começemos primeiro por fazer uma breve análise do livro de António Lobo Antunes para conseguirmos então identificar o espaço de Solveig Nordlund como guionista e realizadora nesta história.

##### **E.C. 2.4.1. *A Morte de Carlos Gardel* (livro) – 1994**

António Lobo Antunes, um dos escritores portugueses mais reconhecidos e galardoados da actualidade, o “eterno candidato” ao Prémio Nobel, diz quanto ao livro *A Morte de Carlos Gardel*: “Este acaba por ser um livro sobre a vida, sobre amor, sobre a morte, sobre como não há sentimentos puros, nem na amizade nem no amor, e o amor vem sempre misturado com outras coisas, o ódio e a inveja e a gente quase quer mal à outra pessoa por gostar dela.” (Lobo Antunes *apud* J. B. Silva 1994, 30). Identificado pela crítica como um romance pós-moderno sobre a morte do amor romântico representado através do tango (cf. M. Rato s.d., 4), o livro está dividido em cinco partes. Cada parte do

livro, cada capítulo, tem como título um tango de Carlos Gardel, e cada um destes capítulos está dividido em subcapítulos nos quais vozes de personagens distintas fazem o relato da sua história, do seu ponto de vista quanto à trama. Esta narrativa fragmentada, que segundo o próprio Lobo Antunes resulta num livro em que as personagens se reflectem umas às outras “de maneira a percebermos que ninguém é completamente bom ou completamente mau, ou repelente, ou sedutor” (*Ibid*), contribui para a pós-modernidade do livro, para a subjectivação e questionamento da trama que o leitor lê.<sup>52</sup>

Nesta reflexão sobre o romance, atentemos primeiramente às personagens que encontramos no livro e à relação entre elas:

Álvaro – Neto do avô Joaquim e irmão de Graça. O seu pai, após a morte da sua mãe, deixou-o esquecido em casa do avô, “como quem esquece um guarda-chuva num bengaleiro” (Antunes 2008, 28). Ex-marido de Cláudia e pai de Nuno, repete as acções do pai e, incapaz de amar ou assumir o amor que sente, abandona a mulher e o filho. Pese embora a sua inaptidão para amar e ser amado, tem como predilecção o tango e a música de Carlos Gardel que o acompanham ao longo da vida. É casado com Raquel.

Graça – Médica, irmã de Álvaro. Sempre amou o irmão mais do que a qualquer outra pessoa: “se namorei contigo [Álvaro] tantos anos, sem te confessar o namoro [...] irritava-me que não entendesses que não podia amar outros homens por amor de ti” (120). Mantém uma relação com Cristiana, mas ama apenas o irmão que nunca saberá o lugar que ocupa nos sentimentos de Graça.

Cláudia – Estrangeira, “uma rapariga séria e loura, demasiado séria e demasiado loura, de cigarros a consumirem-se-lhe em longos rolos de cinza” (18). É ex-mulher de Álvaro, foi abandonada por ele, e mãe de Nuno. Quando é abandonada, chega a namorar com um homem casado, Hélder. Depois, acaba por namorar e casar com um homem muito mais novo do que ela, Ricardo. Quando o filho Nuno morre, abandona Portugal e regressa para Colónia. A única pessoa a quem diz que parte é Álvaro.

Nuno - Filho de Cláudia e de Álvaro, de uma relação desfeita. Sente-se abandonado pelo pai e passou a infância com receio que também a mãe fosse embora e o deixasse. Tem medo de estar e de ficar sozinho, por isso protege-se como pode: “Não gosto de ninguém e ninguém gosta de mim, quando for grande não converso com as pessoas nem empresto

<sup>52</sup> Quanto a características mais específicas da literatura e do movimento pós-moderno, desenvolvemos a questão de forma mais minuciosa no estudo de caso relativo a Margarida Cardoso e à adaptação do seu filme *A Costa dos Murmúrios* do livro homónimo de Lídia Jorge.

o automóvel nem acredito em Deus” (242). Já “grande”, torna-se num drogado e morre devido ao consumo de drogas.

Cristiana - Namorada de Graça, professora, tem pânico de ficar sozinha. Quando saiu de casa para morar com Graça, a mãe disse-lhe para não mais voltar àquela casa. Quando Graça a expulsa de casa, não tem para onde ir.

Raquel – Casada com Álvaro, nunca é aceite pela família deste, por Nuno ou por Graça. Álvaro, incapaz de amar a não ser através do tango, também nunca a chega a amar. Ela, porém, prefere a indiferença de Álvaro a ficar sozinha. Quando Álvaro a abandona para seguir o Gardel português, descobre que está grávida e começa uma relação com Ricardo.

Joaquim – Avô de Álvaro e de Graça. É quem cuida dos netos quando estes são deixados em sua casa. No passado, foi abandonado pela esposa Ester que se junta ao tio Carlos. Joaquim permanece, contudo, na mesma casa e na mesma vida com a empregada Alzira e o cão Piloto até morrer. Tal como o bisneto, Nuno, diz não gostar de ninguém: “*Gostar dos outros [...] é a melhor receita para um mau bocado, eu graças a Deus salvei-me disso e sou feliz*” (29).

Alzira – Empregada velha do avô Joaquim. Depois de o avô morrer, de o cão morrer e da casa em que sempre viveu ser vendida, é depositada num lar. Mesmo lá, diz ainda ouvir os loendros que a chamam da casa que sempre conheceu.

Tó Mané – Pai de Álvaro e Graça. Depois de a mulher morrer, deixa os filhos em casa do pai Joaquim e nunca mais regressa.

Ricardo – Actual marido de Cláudia, muito mais novo do que ela, parece quase seu filho. É capaz de fazer tudo por Cláudia, mas é abandonado por esta e acaba por se juntar a Raquel.

Hélder – Homem casado que se relaciona com Cláudia. Segundo o próprio, nem ele sabe bem porque começou esta relação com Cláudia.

D. Silvina – Empregada de Raquel que tudo sabe e que tudo vê e que tenta dar conselhos à patroa.

Margarida – Amiga de Cláudia. Separa-se do marido, mas, perante a insistência deste, acaba por o aceitar de volta.

Sr. Seixas – O Gardel português. Tem um papagaio que insulta toda a gente. Fica surpreendido quando Álvaro acha que ele é o verdadeiro Gardel.

Laurinda – Esposa do Sr. Seixas.

Beatriz – Prima de Raquel. Tenta explicar a Álvaro que Raquel está grávida e que o Gardel morreu procurando convencê-lo a ficar.

No livro são ainda referidos a Ester e o tio Carlos, o Cigano, o Chinês, o Médico, o Veterinário, os Enfermeiros, o Delegado Sindical, personagens de pouca monta para a compreensão e desenvolvimento da trama e que não chegam a ganhar voz senão através da menção breve das restantes personagens. Personagens que, de uma forma ou de outra, interferem mais na narrativa, que nos levam por uma viagem por uma trama sem tempo, em que passado, presente e futuro se cruzam numa mesma página, temos então dezasseis. São estas personagens e as suas memórias subjectivas que contam a história de Nuno que morre num hospital devido ao consumo de drogas. São também estes relatos desconexos que contam como a família de Nuno, a sua mãe, o seu pai, conhecidos, pessoas que gravitam à sua volta, reagem à sua morte. A morte de um adolescente que nunca sentiu amor e que diz nunca virá a amar, sob a banda sonora do tango, a música mais apaixonada. Destas dezasseis personagens do livro de Lobo Antunes, nove são mulheres (56.25%), sete são homens (43.75%). Ainda que a margem seja pouco expressiva, devemos assinalar que há uma maior representação da figura feminina do que da masculina neste livro sobre o desmembramento de uma família e a ausência ou incapacidade de amar, a solidão. Mesmo contabilizando apenas as personagens principais, temos: Álvaro, Nuno, Cláudia e Graça. Este é o núcleo forte do filme, perfeitamente dividido na representação feminina e masculina.

Conhecendo as personagens, os intervenientes na história, procuremos agora analisar de forma breve as cinco partes do livro para que, posteriormente, nos seja mais fácil compreender a adaptação feita por Solveig Nordlund.

#### Primeira Parte – “Por una Cabeza”

Álvaro é o primeiro narrador. Ao longo deste capítulo a personagem de Álvaro é apresentada e dá-se a conhecer melhor ao leitor. É ele que relata a sua chegada ao hospital com a irmã Graça para ver o filho em coma. É ele que confessa o seu medo e incapacidade de amar. Álvaro lembra como foi ser deixado em casa do avô depois de a mãe ter morrido, como foi viver lá com a sua irmã e o Piloto que foi morto com uma picadinha de potássio. Também Álvaro pede uma picadinha de potássio, não para o filho, mas para si que não suporta sofrer mais. Álvaro lembra o momento em que soube que ia ser pai e que disse a

Cláudia já não gostar dela: “Nunca gostei de ti, podia dizer que gostei, que ainda gosto mas mentia, não era amor, era outra coisa, sentíamo-nos ambos sozinhos e eu não sabia o que fazer, éramos novos demais.” (Antunes 2008, 19). Adicionalmente, para que Cláudia fique boa dos vômitos, Álvaro lembra como lhe disse que telefonaria à parteira que resolveria o assunto em apenas uns minutos. Álvaro recorda ainda como reencontrou o pai um dia antes de casar com Cláudia e como, depois, se separou desta: “como não havia de ir-me embora se quando a tua mãe me beijava os seus beijos, mesmo rápidos, não acabavam nunca, o que dizia aborrecia-me, os tiques, os modos à mesa, a maneira de falar irritavam-me, desejava com força que se apaixonasse por outro, um colega, um estranho, um amigo, que fosse ela a acabar” (66), explica Álvaro ao seu filho. Todavia a relação com o filho, com Nuno, depois de ir embora, nunca mais recuperou, uma relação à distância, mesmo quando perto. Álvaro lembra como não amava Cláudia mas como, afinal, não queria que ela amasse mais ninguém.

Intercalado com o relato de Álvaro que de uma forma franca e nada apologética se apresenta, temos dois momentos, dois subcapítulos nesta parte do livro. Primeiro, o relato do avô Joaquim (abandonado pela esposa Ester que foi viver com o tio Carlos) que vive em casa com a velha criada Alzira e com o cão Piloto e opta por nunca amar ninguém, por não se afeiçoar a nada, até que vê os seus netos serem despejados em sua casa e esquecidos pelo seu filho. De seguida, o relato da D. Silvina, empregada da casa de Raquel, conta a história dos seus pais, como morreram. Por outro lado, descreve ainda como Nuno, em criança, se comportava em casa de Raquel, como achava tudo piroso. Finalmente, D. Silvana narra também uma conversa de Raquel e Álvaro sobre o estado de Nuno no hospital e revela que Álvaro não ama Raquel: “*percebia-se logo que não gostava da decoração nem da menina nem do bairro, lamentava-se do trânsito, lamentava-se dos vizinhos [...] lamentava-se da estrada, dos elevadores, dos sacos de plástico nos patamares, do lixo nas escadas, e a menina, ansiosa de agradar-lhe, sem se atrever a afaga-lo*” (54). D. Silvana é testemunha do desmembramento deste casal, sem que Raquel queira assumi-lo.

### Segunda Parte – “Milonga Sentimental”

Nesta parte do livro, as memórias e relatos de Graça e de Cristiana são apresentados intercaladamente revelando o desmembramento deste casal. Cristiana começa por lembrar o dia em que saiu de casa dos pais para ir viver com Graça. A sua mãe disse-lhe para nunca mais voltar, nunca mais lhe falou. Cristiana vai viver com

Graça, mas a experiência com a sua família, com o irmão Álvaro e com o sobrinho Nuno, é difícil. Cristiana ocupa sempre um papel secundário na vida de Graça: esta chega tarde, não avisa que vai chegar tarde, não gosta dos seus amigos. Cristiana lembra como esperou toda a noite por Graça sem saber o que se passava quando Nuno deu entrada no hospital. Depois de Nuno morrer, depois do funeral, Graça manda Cristiana embora e esta, sem casa, sem porto para onde ir, vai viver com o Delegado Sindical que tinha mostrado interesse por ela.

Num diálogo intercalado sem pontes de contacto entre Cristiana e Graça, Graça conta também a sua história. Nuno está no hospital, Graça revela ao leitor que já não há esperança e recorda a demolição da casa dos loendros. Lembra ainda Alzira, a empregada velha que deixaram num lar e que veio a Lisboa para visitar a casa que já não existe e os loendros que, não estando já lá, ainda a chamavam. Graça leva Alzira de volta para o lar e torna a depositá-la lá “e a Alzira sem protestar, a Alzira calada, a Alzira a confiar em mim como sempre confiara” (96). Nuno piora e Graça recorda a morte da mãe, como ninguém fez nada quando a mãe morreu. Com Nuno tentam tudo, com a mãe não tentaram nada. Graça teme também pela reacção de Cristiana, vai-se chatear por ela chegar tarde, vai-lhe fazer uma cena, vai assustar o gato... Nuno morre. Na casa mortuária, o colega de Álvaro que pediu Graça em namoro quando eram jovens leva Graça a declarar o seu amor incondicional pelo irmão: “como podias exigir que consentisse aquele gordo que me irritava no lugar que era teu, que dentro de mim em segredo te ofereci, e sem que o imaginasses ocupavas, ocupaste tanto tempo, mano, ocuparás, se eu pudesse pegar-te ao colo como me pegavas ao colo, dar-te de comer como me davas de comer, ficar acordada contigo no escuro como comigo ficavas” (120), confessa Graça ao irmão sem nunca o confessar. Graça não ama, porque não pode amar quem ama.

### Terceira Parte – “Lejana Tierra Mia”

História de Cláudia relatada pela própria e intercalada pelos relatos de duas das suas amigas. No funeral (como em todo o lado), toda a gente repara na diferença de idades entre Cláudia e Ricardo e esta tenta ignorar e agir com naturalidade, como a sua mãe tentava também agir com naturalidade quando na Alemanha começavam os bombardeamentos e esta dizia à filha que não tinha acontecido nada. Cláudia recorda o tio que lhe mostrava os tangos de Gardel. Lembra Álvaro: como se conheceram, como ele reagiu quando soube que ela estava grávida, como Graça reagia quando Cláudia e Álvaro iam à casa dos loendros, como Graça se barricava no quarto e não falava com

ninguém, como Álvaro era com o seu filho, como lhe disse que ia casar. Cláudia recorda o passado com Álvaro e vê-o agora no funeral, “do outro lado da urna, enfiado numa gabardina idiota apesar do calor, não reparava em mim nem se indignava, distraído, hesitante, apatetado” (141). Cláudia lembra o fim da guerra em Colónia, como os pais tiveram de trocar despojos por comida, como a mãe foi acusada de roubar e desapareceu durante quinze dias. Cláudia recebe a chamada a dizer que Nuno está no hospital. Contudo, chegada lá, ninguém a deixa ver o filho e Graça manda-a embora, “falando-me como se eu fosse uma intrusa porque na sua ideia o Nuno lhe pertencia, lhe pertencera sempre, envenenava-o contra o Ricardo e contra mim, [...] culpava-me da heroína, culpava-me das reprovações nos exames” (170). Graça expulsa Cláudia do hospital. Depois da morte de Nuno, Cláudia decide ir embora, não levar nada para além da roupa do corpo, abandonar tudo e todos. A única pessoa a quem diz que vai embora é a Álvaro. Lembra a convivência com ele, o nascimento de Nuno, os sinais da doença de Nuno, Nuno em criança. Cláudia espera no aeroporto para partir.

Intercalado com o relato e a memória de Cláudia, temos a memória de Margarida, amiga de Cláudia, que conta como o ex-marido a começa a seguir, a trazer-lhe o pequeno-almoço, a ameaçar o suicídio, e como acabou por o aceitar de volta. Para Margarida, Álvaro era o marido perfeito porque não causava cenas, não causava dramas como o seu ex-marido. O segundo momento que intercala as memórias de Cláudia pertence a uma outra amiga, amiga da noite, que a acompanhava nas saídas ao Louisiana à caça de homens para não estarem sozinhas.

#### Quarta Parte – “El día que me quieras”

Nuno conta a sua história. Desde criança que Nuno sente medo de ser abandonado, de ficar sozinho, que ninguém o queira. Lembra quando o seu pai partiu, de como a mãe ficava deitada às escuras sem falar com ele, até que um homem estranho, Hélder, começa a dormir lá em casa. A sua mãe mudou completamente, “e como a casa tinha deixado de se parecer com a minha casa e a minha mãe tinha deixado de se parecer com a minha mãe pensei que também ia pegar numa mala e ir-se embora e desatei a chorar” (203). Nuno não gosta de Hélder, deste intruso que vem transformar a sua mãe, “porque se me roubasse a minha mãe quem tomava conta de mim” (208). Nuno, no hospital, lembra a mãe e o pai, o tempo com eles, o dia em que entrou pela primeira vez em casa da Raquel e em que teve medo que fosse uma combinação para o abandonarem, o dia em que soube que Ricardo ia morar para casa da mãe, a dependência, o cigano que lhe vendia droga, o

chinês que lhe passa a vender drogas depois, ao mesmo tempo que tenta assegurar a todos, em silêncio, que está bem, “o meu pai com remorsos como se eu fosse morrer, imagine-se, como se eu estivesse mal, eu a quem não doía nada” (216). O coração de Nuno começa a falhar, mas para ele, está no baloiço com o pai no jardim zoológico a cantar. Já não tem medo de estar sozinho e não irá morrer. Mesmo depois do coração parar, “fizessem o que fizessem, mesmo depois de fecharem a porta, e do gelo do frigorífico, e do silêncio, e das trevas, não me podiam impedir de cantar” (271).

Intercalado com o relato de Nuno, temos as memórias dos outros homens da vida de Cláudia: Hélder, que é casado e que vai ter com Cláudia sem querer, sem saber bem porquê, porque não quer estar sozinho; e Ricardo, que lembra como conheceu Cláudia, a sua relação com ela, a sua relação com Nuno, e como perde tudo quando Cláudia vai embora e o abandona, “*eu que não podia regressar a Algés, que não podia suportar a ausência dela nas jarras, nas poltronas, nos quadros, guardei a bisnaga e os pincéis na caixa, enrolei o desenho, arrumei os lápis [...] desci as escadas para a rua e tomei o autocarro do Restelo na direcção da minha mãe*” (260).

#### Quinta Parte – “Melodia do Arrabal”

A história de Raquel. Agora que Nuno morreu, pensa Raquel, ela e Álvaro poderão recomeçar de novo e finalmente ser felizes. Desde que tenham Carlos Gardel, poderão ser felizes. Raquel sabe que toda a gente acha que Álvaro não gosta dela mas não se importa:

para ser sincera, pouco me importa se me ama dado que nunca me senti tão só como nos anos em que morei no Barreiro, domingos infinitos na esperança de ouvir tocar o telefone que não tocava nunca, a alugar filmes que se pareciam todos com a minha vida e a assoar no lenço a tristeza dos actores, não suporto a ideia de não encontrar ninguém na sala mesmo contrariado, mesmo sem fazer amor comigo, mesmo sem conversar, mesmo sacudindo-me quando venho do quarto, não suporto a ideia de uma única toalha na banheira, de um único prato na mesa, de uma única escova de dentes no copo (281)

Antes mal-acompanhada, ou quase não acompanhada, do que só. Mas depois de Nuno morrer, Nuno que lhe roubava dinheiro e que não gostava da casa dela, Álvaro começa a chegar a casa cada vez mais tarde, todos os dias cada vez mais tarde, e a desaparecer. Já Ricardo, aparece lá em casa e começa a voltar todos os domingos para tomar o pequeno-almoço. Numa noite, Álvaro aparece em casa com o Sr. Seixas, com o



Gardel português, só para partir de vez porque Gardel morreu, “e na cabeça dele Carlos Gardel não era Carlos Gardel era ele, e a Cláudia, e o Nuno, e o sótão do médico, e a vivenda de Benfica, e o vento nos loendros” (334). Gardel morreu, e com ele morreram todos. Raquel fica sozinha, grávida, e é Ricardo que lhe dá o apoio e a atenção de que ela precisa. A última vez que vê Álvaro é no jardim zoológico a empurrar um baloiço vazio.

A intercalar o discurso de Raquel, temos o Sr. Seixas, o Gardel português, que conta a sua história, do seu papagaio e da sua esposa, Laurinda. Conta como estranha as atenções de Álvaro que insiste que pessoas como o Gardel não morrem e que o segue com devoção. Depois, temos Beatriz, a prima de Raquel, que sempre critica Álvaro, que diz a Raquel que Álvaro quer o divórcio, que vai a casa de Raquel tentar convencer Álvaro a não se divorciar, a não ir embora porque Carlos Gardel está morto e Raquel está grávida.

A descrição do livro e de cada parte é demasiado breve para compreender toda a dinâmica e profundidade da narrativa escrita. Contudo, a estrutura entrecortada da trama, os pontos de vista subjectivos e subjectivados das personagens que nunca se tentam desculpar, apresentam-se já de forma evidente como traços impressos na narrativa. Num romance sobre o medo do abandono e de ficar sozinho, sobre a solidão, todas as personagens sofrem deste pavor de ficar só sem se conseguirem nunca relacionar com o outro. Falam em monólogos sem resposta, estanques, sem que ninguém os ouça, isolados nas suas próprias memórias, na sua própria linguagem. “O que se vê em *A Morte de Carlos Gardel* é a presença constante de incomunicabilidade, de nostalgia e de solidão.” (Amora 2009, 23). As personagens repetem as mesmas histórias sob vários pontos de vista que nem sempre se cruzam ou coincidem, não só porque não há apenas uma verdade estanque e una, mas também porque não é a verdade que importa. O que é importante é o que as personagens fazem, como se relacionam, como se afastam, como se desencontram e não se conseguem encontrar. “O que está, entretanto, no núcleo pulsante da sua escrita [de António Lobo Antunes] é a ideia de que as situações de vida se configuram a partir de uma rede de olhares voltados para um centro vazio, um lugar discursivo, onde – para utilizar a expressão de Nietzsche – ‘não há factos, só há interpretação.’” (Montaury 2008, 34). No final, todos os intervenientes da trama são abandonados por uma ou mais personagens, todos ficam sozinhos porque, no fundo, nascemos e morremos sempre sós.

Segundo André Luiz Amora, *A Morte de Carlos Gardel*, livro, e a morte de Carlos Gardel na trama (a necessidade de invenção de um Carlos Gardel português), funcionam como uma metáfora da morte dos mitos da pós-modernidade e da sociedade contemporânea portuguesa (cf. Amora 2009, 22). Incapazes de amar porque tanto temem a solidão que só conseguem estar sós, as personagens do livro, cada uma à sua maneira, não conseguem cumprir os papéis sociais que lhes competem: Álvaro não consegue ser marido nem pai; Cláudia não consegue ser esposa, nem mãe; Nuno não consegue ser filho; Raquel não consegue ser esposa; Graça não consegue ser namorada nem irmã. A apatia das personagens, a sua solidão intrínseca e endémica, entranha-se na relação entre as personagens, na trama e na própria forma desconjuntada como esta família desmembrada conta e vê contada a sua história.

#### **E.C. 2.4.2. *A Morte de Carlos Gardel* (filme) – 2011**

Conhecendo a trama base do romance, e reconhecendo desde já que pode ser difícil adaptar um livro de António Lobo Antunes, procuremos fazer uma análise do filme e do guião de *A Morte de Carlos Gardel*, fazendo uso da versão de 30 de Agosto de 2010 do guião (Nordlund 2010c) e do filme em DVD (Nordlund 2011a).

Quanto às personagens, a trama da longa-metragem perde algumas relativamente ao livro, ganhando outras:

Álvaro – Mantém-se muito semelhante ao livro, é, porém, um pouco mais humano e a sua solidão e remorso são mais evidentes.

Nuno – Semelhante ao livro, mas com uma vida adolescente e de início de idade adulta mais presente. Tem uma namorada, Leonor, mas nem ela o demove de ser um falhado, um drogado, porque é isso que escolhe ser.

Cláudia – Provavelmente porque baseada na própria Solveig Nordlund, esta personagem torna-se muito mais humana no filme. Já não é a estrangeira fria e que tem um medo tão grande de ficar só que, quando Álvaro a deixa, anda atrás dos homens, mesmo casados. No filme, a sua atenção, o seu amor maior, é sempre Nuno. Não falha no seu papel de mãe, assume-o, e é isso até o que mais a define no filme: ser mãe de Nuno.

Graça – Semelhante ao livro. Devota ao irmão e a Nuno, alheia às restantes personagens. Está, no entanto, mais apagada no filme do que no livro.

Cristiana – No filme é quase um apontamento de personagem, pouco relevante, que existe apenas para revelar como Graça se alheia do mundo, mesmo das pessoas que é suposto amar.

Raquel – Mantém um perfil e um papel semelhante ao do livro. Parece de uma classe social mais alta no filme, menos “pirosa”, como lhe chama Nuno no livro, com uma aparência mais cuidada.

Leonor – Não existe no livro. Namorada de Nuno. Quer que ele tenha um futuro, quer que ele viva, mas é preciso que também ele o queira.

Chinês – Tal como no livro em que é nomeado de forma muito breve, é o traficante que arranja as drogas a Nuno.

Ricardo – Semelhante ao livro. Parece ser mais adulto no filme do que é descrito no livro, também um pouco mais independente, mais senhor de si. Tenta apoiar Cláudia mas, no final, fica sozinho.

Hélder – Semelhante ao livro é, como neste, um apontamento nas memórias de Nuno e Cláudia de um relacionamento que Cláudia teve.

Avô – Vive nas memórias de Álvaro a jogar paciências. Não tem mais presença do que essa no filme.

Alzira – Vive também nas memórias de Álvaro na casa antiga. Deixa o Veterinário dar uma picada de potássio ao cão Piloto.

Médico – Está sempre a tentar fazer com que Álvaro perceba que já não há esperança. É crítico quanto aos drogados, o que em nada agrada a Álvaro que não quer assumir que o seu filho é um drogado.

Enfermeira – Diz que parece que Nuno olha para ela, mesmo em coma. Vê Nuno como poucos viram durante a sua vida.

Sr. Seixas – Tal como no livro, é o Gardel português a quem Álvaro segue.

Tal como no livro, também no filme temos outras personagens com um papel tão diminuto na trama (quase figurantes) que tornam difícil uma identificação específica dos mesmos e uma nomeação precisa de um total de personagens efectivas. Destas personagens que conseguimos identificar, nomeadas, com diálogos e mais presentes na narrativa (ainda que algumas com uma presença também muito breve), contamos com

sete personagens femininas (46.67%) e oito personagens masculinas (53.33%) num total de quinze personagens. O núcleo de personagens centra-se, neste caso, em Álvaro, Cláudia e Nuno, sendo que Graça está menos presente no filme do que no livro.

Quanto ao carácter e desenvolvimento das personagens no filme, de uma forma global, as personagens herdadas do livro mantêm parte das suas características, mas tornam-se mais humanas, menos apáticas, com uma aparente maior vontade de se relacionarem e uma maior percepção dos seus papéis sociais: pai, mãe, filho, irmã, namorada. A personagem que sofre uma maior alteração, e que ganha também uma maior relevância no filme, é Cláudia. A própria Solveig Nordlund, na sua declaração de intenções (um dos documentos ao qual tivemos acesso através da cineasta), refere que este livro é baseado na sua vida – ela é Cláudia, Nuno é o seu filho – e isto parece ter dado à cineasta mais liberdade na adaptação do romance e na reinvenção das personagens para o filme, particularmente da personagem Cláudia.

Quanto à estrutura do filme, tal como no livro, encontramos uma narrativa não-linear, fragmentada, impregnada de memórias e *flashbacks* de diferentes personagens que comunicam com o espectador. Segundo Nordlund na sua declaração de intenções: “O filme terá portanto, tal como o romance, uma estrutura caleidoscópica: ao longo da noite em que Nuno, o jovem toxicodependente, fica internado no hospital em perigo de vida, os seus sonhos, frustrações e culpas cruzam-se com as do pai, da mãe, da tia, na intensidade e na angústia da eminência da morte.” (Nordlund 2010b). No entanto, os momentos que encontramos no filme, os fragmentos das vidas destas personagens, nem sempre coincidem com os que encontramos no livro. Certos momentos repetem os do romance, outros não, permitindo e criando uma nova leitura e perspectiva relativamente aos acontecimentos e à narrativa escrita por Lobo Antunes. Dado que o próprio livro não se preocupa com a verdade, mas com o comportamento das personagens e com o sentimento de solidão, dado que o próprio livro incita à interpretação e a diferentes pontos de vista, Solveig Nordlund apresenta ainda um outro ponto de vista, ainda uma outra voz e uma outra memória desta história, a sua.

Atentemos a seis momentos específicos do livro, guião e filme que nos permitirão tentar encontrar a marca autoral de Solveig Nordlund nesta longa-metragem de ficção.

#### E.C. 2.4.2.1. Início do filme | Introdução da trama

Tal como já foi referido, o livro está dividido em cinco partes ou capítulos, sendo que cada um deles tem como título um tango de Carlos Gardel. Na primeira parte, que começa com o tango “Por una Cabeza”, Álvaro relata a sua chegada ao hospital para ver o filho enquanto se recorda do tempo em casa do avô (que jogava paciências) e do momento em que Cláudia lhe disse que estava grávida:

lembro-me de um dia diferente do de hoje, com chuva, o frio gelava-me os ossos até eu entender que não era o frio que me transia, era a cara sem feições emergindo do espelho, até eu entender que fizera um filho a uma estranha, entender que não gostava dela, não gostava do cabelo demasiado louro, da pele demasiado branca, do tabaco que impregnava os recessos da memória, a infância, o meu avô, o cachorro, a Avenida Gomes Pereira, o loendro (Antunes 2008, 19)

A narração é entrecortada não só por vários tempos distintos que se cruzam, mas também por vários pensamentos de personagens, de Álvaro e do avô que também nos conta a sua história. É uma narração complexa, pouco linear e, por isso mesmo, talvez difícil de imaginar em filme.

O guião começa de forma diferente (com um momento da trama que não existe no livro), uma viagem de carro de Álvaro e de Graça num fim de dia com chuva. Os irmãos, que têm uma “intimidade de casal” (Nordlund 2010c, 1), estão tensos, Álvaro fala sem parar. Finalmente, chegam à porta do hospital onde o Guarda Anão lhes atrasa a entrada até perceber que Graça é médica. Logo de seguida, entra o título e o genérico inicial do filme: um casal a dançar tango ao som da música “Por una cabeza” de Carlos Gardel.

Após o genérico, a cena 3, um *flashback* não se sabe ainda pertencente a quem. Duas crianças (Graça e Álvaro) caminham de pijama por um corredor escuro. “Há uma luz de cozinha ao fundo do corredor.” (4). Graça empurra o irmão para que siga em frente. No corredor do hospital (cena 4), no presente, Álvaro e Graça procuram o caminho das urgências. Logo (cena 5), Graça e Álvaro chegam às urgências das doenças infecciosas. “Graça entra primeiro, Álvaro quase se esconde atrás dela. Dentro da enfermaria reina o silêncio.” (5). A enfermeira vem ter com eles e comunica-lhes que já não é hora de visita, mas Graça informa-a que é médica. Álvaro vê Nuno, o filho, numa cama, muito magro, ligado a uma máquina. Vai até ele e dá-lhe a mão, contudo a enfermeira adverte-o que não lhe pode tocar porque este está altamente contagioso. Álvaro não parece ouvir, está

transtornado a abanar Nuno e a sua cama a tentar acordá-lo enquanto lhe pede desculpa. A enfermeira pede reforços e, com ajuda, consegue afastar Álvaro. Em *off*, Álvaro diz: “Como se alguém pudesse perdoar alguém, como se a vida não fosse a colecção de azedumes e ressentimentos que é...” (6).

Novo *flashback*, cena 6, agora na casa de Benfica, vinte anos antes: Cláudia e Álvaro no sótão degradado. Álvaro ouve Carlos Gardel. Cláudia, subitamente, corre para a casa de banho para vomitar. Álvaro pergunta-lhe o que se passa, ela acaba por responder que acha que está grávida. “Cláudia limpa a cara. Leva a mão ao ventre. O olhar dela pede algo que não consegue dizer. Álvaro continua sem dizer nada.” (7). Cláudia insiste com Álvaro. “LONGO SILÊNCIO. DEPOIS ÁLVARO: O Artur conhece uma parteira óptima, telefone e amanhã ou depois de amanhã, ficas boa dos vómitos. Não custa nada.” (*Ibid*). Cláudia está atónita e pergunta a Álvaro se é só isso que ele tem para lhe dizer. Álvaro acaba por confessar que já não gosta dela. “ÁLVARO: Tudo isto é um grande mal-entendido. Acho que nunca gostámos um do outro. Acho que nunca gostei de ti. / CLÁUDIA: O que estás a dizer? / ÁLVARO: Nunca gostei de ti. Podia dizer que gostei, que ainda gosto, mas mentia. / CLÁUDIA: Agora é que descobriste isso?” (*Ibid*). Álvaro pede perdão, mas Cláudia afasta-o com violência. Álvaro diz-lhe que não é verdade, que sempre a amou. Tenta aproximar-se de Cláudia, mas esta repele-o. Cláudia tenta evitar vomitar novamente, mas vomita no chão. “CLÁUDIA: Vai-te embora! Nunca te perdoarei!” (8). Cláudia fecha a porta na cara de Álvaro.

“A porta das Urgências fecha-se na cara de Álvaro. Graça obriga-o a sentar-se num sofá na sala de espera.” (*Ibid*). Graça pede a Álvaro que se acalme, para ter cuidado com o coração que foi operado há pouco tempo. Álvaro não se importa, só quer estar próximo do seu filho. Graça diz-lhe que não é de forma agressiva que conseguirá alguma coisa. Torna a entrar na enfermaria. Álvaro levanta-se e vai para o corredor.

Cena 8, novo *flashback* em casa do avô, quarenta anos antes. “Um longo corredor numa casa antiga em Benfica. Numa sala escura está sentado o avô a fazer paciências. Ele nem dá pela presença das crianças que espreitam para dentro da cozinha onde um cão jaz sobre a mesa de mármore. Um veterinário está a preparar uma injeção.” (9). É uma injeção de potássio para o cão Piloto que não sentirá nada. Ao reparar nas crianças, Alzira tira-as da cozinha e diz que o Piloto tem de descansar. Álvaro olha para trás e vê o veterinário a dar a picada de potássio a Piloto. “Por baixo da mesa há um cesto

preparado para levar o cão para um lugar desconhecido.” (*Ibid*). A porta fecha-se. Em *off*, Álvaro pergunta: “Vai ficar bom não vai?” (*Ibid*).

O filme apresenta algumas *nuances* em relação ao guião, mas não sofre alterações profundas relativamente à versão a que tivemos acesso. A longa-metragem começa na descrição do genérico do guião: um palco, cortinas vermelhas e um casal que dança numa sala vazia ao som do tango “Por una cabeza” de Carlos Gardel. Mais tarde, tornar-se-á notório que o homem deste par é fisicamente muito semelhante ao avô de Álvaro, assemelhando-se quase a uma versão mais nova deste.

De seguida, Álvaro e Graça percorrem os corredores do hospital (cena 4 do guião) sem saber por onde ir. Depois de andarem perdidos, entram na enfermaria onde há crianças acamadas (cena 5). Graça fala com a enfermeira enquanto vemos um grande plano da cara de aflição de Álvaro. Álvaro vê Nuno deitado numa cama e vai até ele, chama-o, pede-lhe perdão.

O filme corta para um *flashback*: memória de Álvaro com Cláudia. Álvaro coloca um disco de Gardel no gira-discos, a música “El dia que me quieras”, enquanto diz: “As pessoas como o Gardel são imortais, não acabam.” (Nordlund 2011a, 00:02:25). Álvaro e Cláudia tentam dançar, mas não se conseguem entender. Cláudia vai vomitar e anuncia que acha que está grávida. Seguimos para o diálogo que temos descrito na cena 6 do guião entre Cláudia e Álvaro sobre a parteira, mas ficamos a meio do mesmo. Cláudia diz: “That’s all you have to say?” (00:03:32).

De volta à cena 5, Álvaro tem de largar Nuno e de sair da enfermaria. Álvaro é tirado da enfermaria para o corredor onde Graça lhe diz que ele tem de ter calma.

Novo *flashback*, agora em casa do avô (conjuga a cena 8 e 12 do guião – a memória de Álvaro, cena 8, e a memória de Graça, cena 12). Álvaro e Graça, em criança, estão na casa de Benfica. O avô (que quando é visto pela primeira vez pode fazer o espectador duvidar se não é o mesmo bailarino que dançara tango no início do filme) joga paciências. Ouvimos um cão a ganir. As crianças correm até à cozinha onde está um cão em cima da mesa, a Alzira e o veterinário a dizer que basta uma picadinha na veia. As crianças testemunham este momento até Alzira reparar neles e os tirar da cozinha. Álvaro e Graça estão agora num canto escuro da casa. Graça diz que Piloto, o cão, vai ficar bem. Álvaro diz que não vai nada, que ela tinha dito o mesmo em relação à mãe, mas que ela nunca mais tinha voltado.

A versão a que tivemos acesso do guião e o filme não estão, como se torna evidente, muito distantes. A maior diferença parece residir na economia de tempo que o filme aparenta demonstrar ao desenvolver a narrativa condensando e cortando algumas das cenas do guião para agilizar a trama. Por outro lado, pensando na adaptação que foi feita do livro para o guião e depois para o filme, e mantendo-nos longe de preconceitos relativos à fidelidade ou infidelidade da adaptação, reconhecendo que a transposição e tradução de um romance para um filme (a intersemiótica entre uma obra de arte escrita e uma obra de arte de cariz audiovisual) implica sistemas de significados distintos e alterações resultantes dos próprios códigos inerentes a uma história escrita e/ou contada e a uma história vista e ouvida na tela, é importante referir que quer guião, quer filme, parecem revelar uma preocupação por tentar manter uma estrutura entrecortada e pouco linear semelhante à do livro. O início do livro não é igual ao início do guião e do filme. No entanto, os traços de um romance pós-moderno, de narrativa fragmentada, intertextual e subjectiva, mantêm-se bem patentes no guião e na fruição do filme. No guião, temos *flashbacks* indicados como memória de Álvaro, memória de Graça, memória de Nuno e memória de Cláudia. São *flashbacks* subjectivos que não pretendem mostrar uma história já definida, mas uma trama deixada à interpretação do leitor/espectador. No livro, a voz de cada personagem vai sendo lida capítulo a capítulo, de modo entrecortado, através das suas memórias sob a banda sonora de Carlos Gardel, e essa dinâmica parece manter-se no filme. A narrativa fragmentada, individualizada, de memórias pessoais e intransmissíveis que interrompem o tempo presente, que parecem até dominar o tempo presente, continua a marcar presença de forma efectiva e eficaz na trama do filme.

[Há] uma série de evocações ao tempo da memória, deflagrando o distanciamento e o insulamento das personagens e refletindo, assim, a fragilidade dos laços familiares. A fragmentação do homem é representada por meio do isolamento do indivíduo em si mesmo [...]. [O] que se vê em *A Morte de Carlos Gardel* é a presença constante da incomunicabilidade, da nostalgia, da solidão. (Amora 2009, 23)

Pontuando esta nostalgia e solidão, a música de Carlos Gardel e, especificamente, no início do filme, “Por una cabeza” (a mesma música que se “ouve” no início da leitura do livro) e “El día que me quieras” no *flashback* de Cláudia com Álvaro (a mesma música que se ouve no capítulo 4 do livro, no momento em que Nuno conta a sua história). Não deixa de ser curioso que, no momento em que Cláudia revela estar grávida de Nuno, a música que se ouve no filme seja a que, no livro, está associada às memórias de Nuno.



Assim, é importante tentar perceber que significado poderá haver nas músicas escolhidas e no que estas podem denotar da trama e da compreensão das próprias personagens.

“Por una cabeza” é um tango de 1935 composto por Carlos Gardel e com letra de Alfredo Le Perla. A música conta a história de um jogador que aposta em corridas de cavalos como aposta no amor. Em ambos os casos, acaba sempre por perder, por “uma cabeça”, por uma cabeça de cavalo, um termo associado às corridas de cavalos. Diz a letra no refrão: “Por una cabeza / todas las locuras / su boca que besa / borra la tristeza / calma la amargura / Por una cabeza / si ella me olvida / qué importa perderme / mil veces la vida / para que vivir” (Gardel 1935). Pela voz de um jogador e apostador compulsivo, viciado, que luta entre a razão e o sentimento, ouvimos um lamento que clama: se ela me deixa, o que importa perder mil vezes a vida, para quê continuar a viver. Como previamente mencionado, Álvaro (a quem esta música se associa no livro) é incapaz de amar. No entanto, o seu ídolo, Carlos Gardel, parece amar por ele, ou tentar ensiná-lo a amar. Também no filme, esta música parece estar mais ligada a Álvaro, Álvaro que, embora incapaz de amar, também luta entre a razão e o sentimento (entre o que julga sentir e o que sente) e, acima de tudo, tem medo de perder e de ficar sozinho. Neste caso, e como será possível analisar ao longo da trama, se o filho não o perdoar, se o filho morrer, para quê continuar a viver num mundo em que nunca conseguiu amar senão depois da perda?

Já “El día que me quieras”, tango também composto por Carlos Gardel e com letra de Alfredo Le Perla, de 1934, é uma paráfrase do poema homónimo de Amado Nervo de 1919. A música canta o rogar de um homem que diz que no dia em que ela o quiser, em que ela o amar, tudo será diferente, mais belo, e tudo cantará o seu amor. No livro, esta música é associada à personagem de Nuno. Nuno, que diz abertamente que não gosta de ninguém e que ninguém gosta dele, parece sofrer da mesma patologia do pai: incapacidade de amar quando, no fundo, só quer ser amado e não estar sozinho. Este medo endémico (e aparentemente hereditário) de estar só e de amar levam Nuno até às drogas, porque não sabe como curar-se desta solidão e do facto de sentir que ninguém o quer. No filme, a música surge mais cedo, com Cláudia e Álvaro que tentam dançar este tango, mas não conseguem dançar juntos. Atropelam-se, não parecem jogar um com o outro, tentam dançar um tango sobre “querer” e “amor” quando nenhum deles parecer estar certo do que quer e de quem ama. Álvaro é, provavelmente, a personagem que parece ter mais dúvidas quanto ao amor que sente ou não sente, quanto ao que quer ou não. Ao mesmo

tempo, quando colocado em confronto com a realidade, Cláudia está grávida, opta por fugir do amor, por não a querer, por não querer Nuno. Desta feita, desde o ventre, Nuno sente que ninguém o quer, tornando-se esta música num potencial prenúncio do desejo de Nuno: sentir que alguém o queira para que tudo possa ser diferente, para conseguir amar e libertar-se da herança que o pai lhe deixou – a solidão por incapacidade de se conseguir ligar às outras pessoas.

As músicas usadas, quer no livro, quer no filme, contribuem não só para conceder ao livro e filme uma nova camada significativa, mas também, e sobretudo, para ajudar na compreensão do carácter destas personagens e também da forma como todas elas se isolam em si próprias, se sentem sós, mas não se conseguem libertar da solidão.

#### E.C. 2.4.2.2. O Gardel português | Memórias de Álvaro

A importância de Gardel e do tango como símbolo nesta trama está bem patente no próprio nome do livro e do filme. Quer livro, quer filme, exploram Gardel como personagem e como símbolo da morte de algo que o tango representa: o amor incontido, exacerbado, o amor romântico que tudo vence. Para Álvaro, o tango é libertador, é o que lhe permite momentos de fuga da sua solidão. Em Carlos Gardel, o próprio, e em Carlos Gardel, o português, Álvaro tenta encontrar o apoio e a força que não tem, o amor que nunca conheceu porque se fechou a ele, incapaz de se deixar amar.

No livro, apenas no final, na quinta parte, depois de Nuno morrer, Álvaro conhece o Gardel português. É o próprio Sr. Seixas, o Gardel português, que nos relata este primeiro encontro: “*recordei-me [...] da voz de Carlos Gardel a desentranhar-se, às guinadas, do altifalante defeituoso, e de eu em gestos largos, de casaca, desacertado da música, a fingir que cantava, recordei-me do fulano que se instalava noite após noite o mais próximo possível de nós*” (Antunes 2008, 296). O Sr. Seixas fica incomodado com Álvaro, não está habituado a atenções e não sabe o que querará este homem. Pode ser um artista, pode estar de mal com a vida, mas o Sr. Seixas mal sabe gerir a sua vida, não é capaz de dar palpites ou sugestões que ajudem a vida de ninguém. “*mas o homem não queria ser artista, não queria ser figurante, não queria empregos nem conselhos, apenas se convencera que Carlos Gardel continuava vivo e em Lisboa, que Carlos Gardel era eu, e esperava-me na rua, encantado, feliz, a avançar para mim com um ramo de rosas como se eu fosse a namorada dele ou a namorada que gostaria de ter*” (297). Álvaro

confessa ao Sr. Seixas que o seu primeiro casamento tinha acabado por causa dele, de Carlos Gardel, e que pessoas como ele, como Gardel, nunca morrem. É pela voz do Sr. Seixas, que revela a sua confusão e desconforto perante a presença de Álvaro, que é recordado o seu primeiro encontro com o “*doutor em anúncios [...] uma figura de relevo, um proprietário, um cavalheiro com conta a prazo no banco, que se me agarrava à lapela a insistir que quando o senhor canta a Melodia do Arrabal, caro Gardel, [...] compreendo finalmente o sentido das coisas*” (298).

No guião, enquanto Nuno está no hospital, Álvaro vai a uma casa de espectáculos (cena 18), é aí que vê pela primeira vez o Gardel português. Interessado, Álvaro fica a olhar para o Gardel português que dança ao som da música “El dia que me quieras” (correspondente à quarta parte do livro) enquanto recorda um momento com Nuno quinze anos antes, no jardim zoológico (cena 19). Álvaro e Nuno passeiam pelo jardim zoológico. Álvaro pergunta ao filho: “A tua mãe tem alguém?” (Nordlund 2010c, 19), pergunta esta que vai sendo repetida por Álvaro ao longo do guião e do filme. Nuno ignora-o e corre até aos baloiços, quer que o pai o empurre, alto, cada vez mais alto. “O baloiço sobe e desce cada vez mais alto. Sol e verdura das árvores. Som da campainha do elefante. Nuno ri. Álvaro contente por fazer Nuno feliz.” (*Ibid*). A memória é quase idílica até Álvaro empurrar o baloiço com força demais e assustar Nuno que começa a gritar e a chorar. O pai insiste para que não tenha medo, mas Nuno não pára de chorar. Álvaro pede-lhe perdão, “mas Nuno, assustado, corre como louco. Está histérico. Álvaro corre atrás. Nuno está cego de medo. Choca com pessoas e grades de ferro” (*Ibid*). Finalmente, Álvaro consegue apanhá-lo e diz-lhe que foi sem querer, está visivelmente envergonhado por olharem para eles e por não conseguir controlar o filho. Nuno quer voltar para a mãe, diz ao pai: “Não gosto de ti. Gosto da mãe. / ÁLVARO está visivelmente magoado.” (20).

Regressamos à sala de espectáculos. A música termina. Álvaro pede outro *whisky* e faz uma chamada. Ninguém atende. Álvaro deixa uma mensagem de voz a Cláudia para que venha depressa porque Nuno está muito mal.

*Flashback*, memória de Álvaro com Cláudia vinte anos antes na casa de Benfica (cena 21). Álvaro mostra a casa a Cláudia. Esta diz que parece uma casa assombrada. Álvaro mostra a Cláudia a sala do avô, onde este jogava paciências e onde morreu a fazer justamente isso. Mostra-lhe o quarto das crianças e confessa-lhe que tinha medo de dormir sozinho, que dormia na cama de Graça. A casa está vazia, à excepção de Alzira, a velha

criada. “Quando a Graça voltar dos Estados Unidos temos que decidir o que se faz com ela.” (21), diz Álvaro. Nisto, pega em Cláudia nos braços e leva-a até ao sótão, onde mora.

Regressamos novamente à sala de espectáculos. Os dançarinos continuam a dançar. A sala está quase vazia, é a última dança. O Sr. Seixas, o Gardel português, faz uma vénia e sai. “A pista de dança fica vazia.” (*Ibid*).

Neste momento do guião em que público e Álvaro vêem pela primeira vez o Gardel português, temos uma cena que não consta do livro, de nenhum momento de nenhuma memória: a cena 21, o *flashback* de Cláudia com Álvaro na casa antiga de Benfica. Este acrescento no guião contribui para a humanização das personagens e para mostrar os seus medos (para Álvaro, medo de estar e de dormir sozinho). Estas personagens, Cláudia e Álvaro, tiveram momentos felizes, todavia, como a própria memória, tudo é efémero, e tudo pode não ser mais do que uma falsa memória de felicidade, do que um simulacro do que realmente foi.

O filme, mais uma vez, mantém-se semelhante ao guião. Depois de sair do hospital, Álvaro está sentado numa mesa de uma sala de espectáculos com um *whisky* na mão. Toca um tango e Álvaro olha para os pares que dançam, entre eles o par da primeira cena, o bailarino muito parecido com o avô, mas mais novo. Depois, Álvaro repara num outro par. O Gardel português (Sr. Seixas) é apresentado no palco e “canta”, faz *playback* do tango “El día que me quieras”.

*Flashback* de Álvaro (cena 29 no guião). Álvaro espera na rua pelo filho que sai de casa e entra directamente no carro. Álvaro pergunta a Nuno se não dá um beijo ao pai, Nuno não responde. Álvaro diz a Nuno que vão ao jardim zoológico e que depois vão almoçar peixe grelhado com a Raquel. Nuno não quer ir ao jardim zoológico, quer brincar na rua, não quer almoçar peixe, quer ir ao centro comercial comer um hambúrguer. Há um desencontro entre pai e filho, uma falha na comunicação e na conexão entre ambos. Álvaro pergunta: “Nuno... A tua mãe tem alguém?” (Nordlund 2011a, 00:22:52).

Voltamos por momentos à sala de espectáculos, ao Gardel português que recita uma parte da música de “El día que me quieras”: “El día que me quieras / no habrá más que armonías, / será clara la aurora / y alegre el manantial. / Traerá quieta la brisa / rumor de melodías / y nos darán las fuentes / su canto de cristal. / El día que me quieras / endulzará sus cuerdas / el pájaro cantor, / florecerá la vida, / no existirá el dolor...” (Gardel

1934). Álvaro vai mexendo os lábios extasiado, como que recitando também as palavras do Gardel: no dia em que me quiseses, em que me amares, não existirá a dor.

O filme regressa às memórias de Álvaro no jardim zoológico com o filho. Nuno faz birra, não quer ir ver os elefantes, quer ir andar de baloiço. Corre até aos baloiços e o pai empurra. Ambos parecem felizes. Nuno quer ir cada vez mais alto até que se assusta com a altura do baloiço. Chora. O pai tenta consolá-lo, mas Nuno continua a chorar. Um homem cuja cara não chegamos a ver pergunta se está tudo bem. Álvaro responde que sim. O homem afasta-se. Álvaro diz a Nuno, abanando-o, que tem de parar de fazer aquelas cenas. Nuno diz que não gosta do pai, que gosta da mãe e que quer voltar para casa. Perturbado, Álvaro pega em Nuno ao colo e leva-o embora.

Novamente na sala de espectáculos, o Gardel português termina de cantar. Já só há duas pessoas na sala, Álvaro, e uma senhora que aplaude. Contrariamente ao que acontece no guião, Álvaro não chega a fazer nenhum telefonema para Cláudia nem a lembrar momentos com ela. O filme segue para uma cena que não existe no guião, para o hospital, onde Graça dorme sobre a cama de Nuno. A enfermeira acorda-a e diz-lhe que é melhor ir para casa.

Na rua da sala de espectáculos, Álvaro espera pelo Gardel português que aparece com a sua esposa (cena 28 do guião). Embora o Sr. Seixas se tente apresentar como Abílio Seixas, Álvaro insiste em chamar-lhe Gardel e em dizer-lhe que tem quatro álbuns de recortes seus e todos os seus discos. Álvaro diz também ao Sr. Seixas que o seu primeiro casamento terminou por causa dele. Diz-lhe que as pessoas como o Gardel são imortais, não acabam. O Sr. Seixas tenta dizer a Álvaro que Gardel morreu, mas Álvaro recusa-se a ouvir, nunca acreditou no acidente de avião. Incomodado, o Sr. Seixas despede-se de Álvaro e entra rapidamente num táxi, desculpando-se por não o poder levar. Álvaro fica na rua, sozinho.

A fragmentação do romance de António Lobo Antunes permite a Solveig Nordlund, na adaptação do filme, criar uma nova teia de relações, um novo *puzzle* acrescentando poucas novas cenas e momentos em relação ao livro. No filme, o facto de o Gardel português surgir mais cedo na trama (em relação ao livro) e não apenas no final, contribui para caracterizar o início do alheamento de Álvaro perante a realidade impossível que tem de aceitar: Nuno em coma numa cama de hospital. Álvaro que sempre foi incapaz de amar, que tem medo de estar sozinho, que permanentemente pergunta ao filho se a mãe tem alguém, não porque a ame, mas por medo do esquecimento, de ficar

só, idolatra um homem que representa o expoente máximo do amor romântico, Carlos Gardel. Mas este Carlos Gardel não é real, é apenas um simulacro, uma cópia portuguesa e de uma sala de espectáculos pobre do Gardel real que já morreu. Este amor que Álvaro persegue, mas que não consegue atingir, o ideal romântico, não é mais do que uma cópia ou imitação, como tudo parece ser nesta narrativa. Adicionalmente, uma das pessoas que dança na sala de espectáculos onde Álvaro bebe, é muito semelhante à imagem do avô que morreu a jogar paciências na sala de Benfica. Também o avô, segundo o livro, sofria da patologia da solidão auto-imposta (por incapacidade de amar). Talvez o filme procure remeter novamente para essa endemia passada por via paterna na família de Álvaro.

Concomitantemente, mais uma vez, é quando toca o tango “El dia que me quieras”, sobre como acabar com a dor, com o sofrimento, como amar e como todos poderão invejar este amor tão grande, que surge Nuno, as memórias de Álvaro com Nuno. Esta música parece, tal como no livro, ligar-se e ligar o espectador a esta personagem que nunca foi verdadeiramente “querida”. Saltando de memória em memória, num caleidoscópio subjectivo relativo aos pontos de vista das personagens, o espectador vai mergulhando nesta trama melodramática ritmada e pontuada pelo tango e por Carlos Gardel que, tal como acontecerá a Nuno no final da trama, na verdade morreu.

#### E.C. 2.4.2.3. A apresentação de Cláudia

Cláudia é, provavelmente, a personagem que sofre mais alterações do livro para o guião. No livro, ainda que preocupada com o filho, com Nuno, é, como as restantes personagens, uma ilha centrada sobre si mesma. Quando o filho nasce diz:

quando ele nasceu e mo trouxeram pensei, surpreendida, Era isto que me inchava as pernas e aumentava a barriga?, era isto que me dava pontapés no ventre?, e não sentia apego nem amor, sentia espanto, [...] e eu fitava aquela coisa que tremia e que não era minha, meu era a moinha nos rins, o esvaimento, o cansaço, a vontade de dormir, meu era o peito dilatado, os tornozelos roxos, o desejo de estar só sem essas flores que me enjoavam, sem essa janela para um parque de acácias, sem a cama articulada que me erguia aos sacões (Antunes 2008, 195)

No livro, Cláudia parece ser mais centrada sobre si própria (pelo seu relato e pelas memórias que as outras personagens têm com ela): sai à noite para conhecer homens, traz homens desconhecidos para casa e quer que o seu filho se comporte diante deles e que os

aceite. Cláudia passa por um período de redescoberta pessoal depois do seu divórcio com Álvaro, e Nuno é apanhado no meio deste processo. Depois de morrer, aí sim, Cláudia sente o vazio de ter perdido o seu filho, novamente uma ilha fechada sobre si mesma.

No guião, a primeira vez que Cláudia é apresentada na primeira pessoa (sem ser através das memórias de Álvaro ou Nuno) é no aeroporto (cena 41), numa cena e sequência que não tem correspondência no livro. Sabendo que Nuno está no hospital, Cláudia está no aeroporto de Frankfurt, nervosa, impaciente, a tentar antecipar um bilhete de avião para voltar a casa, para ver o seu filho. Tem duas hipóteses: trocar o bilhete pelo mesmo horário (que partirá dali a umas horas), ou trocar o bilhete por um avião que está mesmo a partir, tendo de pagar quinhentos euros por esta troca. Cláudia considera as duas hipóteses, mas a segunda fica muito cara. Ela hesita. A menina do *guichet* tenta ajudá-la a decidir e diz que o outro avião está prestes a chegar. Cláudia decide esperar pelo outro avião, não seguir no primeiro, mais caro.

Do aeroporto, o guião segue para um *flashback*, uma memória de Cláudia na praia com Nuno (cena 41) que não tem também correspondência no livro. “Cláudia tira fotografias a Nuno, bronzeado e bonito. Cláudia sorri enquanto procura o melhor ângulo.” (Nordlund 2010c, 33). Cláudia e Nuno falam. Cláudia pergunta ao filho se tem alguém, ao que ele responde com uma frase que existe também no livro: “Não gosto de ninguém e ninguém gosta de mim.” (*Ibid*). Se no livro esta frase não obtém resposta directa, no guião, Cláudia responde ao filho dizendo que ela gosta dele, “Bem sabes que és o meu único amor. És a minha vida.” (34). Nuno, porém, não quer ser a vida da mãe, cada um tem a sua. Cláudia tenta falar com Nuno sobre o seu futuro. Tem boas notas, pode ir para arquitectura, só tem de se inscrever. Nuno não se inscreveu na faculdade, confessa. Cláudia pergunta então se ele vai trabalhar até saber o que quer fazer, foi isso que ela fez. Nuno: “E ficaste grávida de mim e a tua vida ficou arruinada, já não tiraste curso nenhum. Já sei.” (*Ibid*). Cláudia diz que não, que Nuno foi mesmo a única coisa que valeu a pena na vida dela. Nuno ignora-a. Informa a mãe: “Nunca vou ser ninguém. E não quero ser. Sou um drogado. E gosto de o ser. Ouviste? [...] Agora já sabes. Não quero que digas mais tarde que não sabias.” (*Ibid*). Cláudia não sabe o que responder. Nuno sorri.

O guião volta ao aeroporto de Frankfurt (cena 42). Cláudia espera em frente à porta de embarque. Um aviso sonoro informa os passageiros que o voo para Lisboa está atrasado. Cláudia levanta-se e vai até à porta de embarque para saber mais informações.

Pergunta à menina se o outro voo já partiu. A menina confirma no computador: “Está a partir agora mesmo!” (35). Cláudia vê o avião a levantar voo. “Chora de raiva.” (*Ibid*).

Nesta apresentação de Cláudia na primeira pessoa no guião parece haver uma preocupação por mostrar de forma clara que Cláudia ama o seu filho, que ele é tudo para ela. Ele é que decide que não quer ser ninguém na vida, retirando parte do ónus da culpa a Cláudia, a culpa que ela carrega no livro.

No filme, todas as cenas escritas no guião de apresentação de Cláudia existem, porém são intercaladas por momentos com Graça, Álvaro e Nuno contribuindo para a construção caleidoscópica da trama. Depois de Cláudia, no aeroporto de Frankfurt, decidir esperar pelo voo que sai mais tarde (no filme é claro que o faz porque não tem dinheiro para pagar a diferença do bilhete), Graça, no hospital, entra na enfermaria, mas a enfermeira informa-a que será melhor esperar lá fora (cena 32 do guião). Graça pergunta o que se passa e a enfermeira diz apenas que vão tirar sangue para análises. A enfermeira e a assistente fecham as cortinas. Graça afasta-se. Álvaro chega ao hospital e pergunta a Graça se o filho já acordou, se o pode ver. Álvaro fica inquieto, quer entrar e ver o filho. Graça pergunta a Álvaro se já ligou a Cláudia. Ele diz que ela está a caminho, que está no aeroporto e liga quando chegar. Álvaro parece revoltado com Cláudia pelo seu novo amante jovem, culpa-a do que aconteceu a Nuno. Graça pede-lhe para ter calma. Uma maca com o cão Piloto deitado passa no corredor do hospital. Álvaro, ao entrar no gabinete do médico vê a maca com o cão, parece ser o único a vê-la.

Gabinete do médico (cena 38). Álvaro pergunta se o filho está pior, se vai melhorar. O médico diz que fizeram novas análises, têm de aguardar pelos resultados. Quando Álvaro lhe pergunta se o filho vai ficar bom, o médico troca um olhar com Graça, de médico para médico. Acaba por dizer que têm de ter calma. O médico vai ver Nuno. Quando o médico sai, Álvaro diz: “Vão dar-lhe potássio. Uma picadinha de potássio.” (Nordlund 2011a, 00:42:18).

A sequência do filme retorna a Cláudia que espera no aeroporto a perguntar se o avião que saía mais cedo já partiu. Sim, já saiu. Cláudia lembra o momento em que tirou fotografias a Nuno na praia, quando ele lhe disse que não queria ser nada, que era um drogado e que gostava de o ser. Lembra depois um momento em que ela e Ricardo (o novo namorado) estão numa escavação (cena 61 do guião). Ricardo fala sobre o lado fantástico da arqueologia, conseguir juntar todas as peças para que não sejam apenas plumas no ar. Cláudia diz que só o filho a segura, que, de resto, talvez por ser estrangeira



e ter saído do seu país tão cedo, poderia ir dar a qualquer lugar, como um balão ao vento. Ricardo pergunta a idade do filho. Cláudia brinca e diz que deve ter mais ou menos a idade de Ricardo, dezoito anos.

Cláudia, tal como é apresentada no filme, reivindica o seu papel de mãe (que parecia descurado no livro). Para Cláudia, Nuno é o seu grande amor, o que realmente valeu a pena na sua vida, a única coisa que a segura no lugar, que a mantém em Portugal e que dá significado à sua existência. Para Cláudia, o seu filho é mais importante do que tudo e isso é declarado claramente em todos os *flashbacks* que temos desta personagem. Contudo, devemos lembrar, os *flashbacks* são, neste filme, sempre pessoais, correspondem a uma personagem e, como tal, à forma como essa personagem guarda determinadas memórias de um evento específico. Para Cláudia, tal como ela se vê nas suas memórias, o seu filho é o mais importante na sua vida. Porém, no presente, na vida real, opta por esperar por um voo mais tardio para ir ver o filho acamado. É certo que o filme mostra a sua angústia, que parece ser por uma questão monetária que Cláudia não apanha o primeiro avião para ver o filho. Todavia depois, hesita. Depois, tenta ir no avião mais cedo, demonstrando que não teria sido impossível fazê-lo. Parece, portanto, haver um intervalo de interpretação entre Cláudia na primeira pessoa (que espera pelo avião mais tardio para ir ver o filho) e Cláudia nas suas próprias memórias (que é capaz de tudo pelo filho, pelo menos segundo as suas palavras).

Por outro lado, entrecortado com a apresentação de Cláudia na primeira pessoa e através das suas memórias, vemos Nuno no hospital. Nuno piora, o que faz com que a urgência da chegada de Cláudia se torne mais premente, potenciando uma maior sensação de ansiedade no espectador que acabou de ver Cláudia a esperar pelo avião que parte mais tarde e esse mesmo avião a atrasar-se. Já Graça, que no livro por amor ao irmão culpa Cláudia de tudo e não a deixa sequer ver o seu filho no hospital, no guião e no filme pergunta a Álvaro se falou com Cláudia, se a informou. Também Graça, para além de Cláudia, se torna mais humana no filme, mais ciente do seu papel social. Se no livro todas as personagens, dado que são ilhas e capítulos de memórias fechados sobre si mesmos, parecem incapazes de cumprir os papéis sociais que lhes competem (ser pai, mãe, tia, cunhada), por vezes parecem até recusá-los; no guião e no filme, Graça é assumidamente irmã, tia e cunhada, preocupada em gerir todos estes papéis e relações sociais, e Cláudia cumpre o seu papel de mãe (pelo menos nas suas memórias). Já Nuno, por seu turno, parece não querer cumprir o seu papel de filho ou de pessoa útil na sociedade. Álvaro,

por outro lado, é também incapaz de ser o pai de quem Nuno sempre precisou. A sua dor e o seu desespero são evidentes no filme (e no guião), porém, Álvaro é frágil e incapaz de lidar com esta dor, com este desespero. Como já não pode ajudar o seu filho Nuno, como nunca será perdoado pelo pai que não conseguiu ser, Álvaro refugia-se na sua paixão pelo tango para escapar ao sofrimento. Álvaro, o anti-herói desta trama, é talvez a personagem que se mantém mais fiel ao livro: frágil e incapaz de agir, fechado sobre o seu desgosto e desespero, sempre com medo de ficar sozinho, incapaz de amar, de ser pai, marido ou irmão. São os homens desta trama que se mantêm, tal como no livro, ineptos nas suas tentativas de cumprirem os papéis sociais que lhes competem: Nuno porque escolhe não o fazer (não ser ninguém na sociedade, não ser filho nem namorado); Álvaro porque não o consegue fazer.

Este momento do filme, da trama, contribui também para completar o caleidoscópio de memórias (agora com os *flashbacks* de Cláudia) que compõem a narrativa. Adicionalmente, ajuda ainda a corroborar um tema já afluído ao longo da trama: o questionamento de onde reside o ónus da culpa pelo que aconteceu a Nuno. Álvaro, como revelado anteriormente, carrega parte da culpa sobre o eminente final trágico de Nuno, ainda que não consiga lidar com essa mesma culpa e se refugie no tango. Contudo, Álvaro culpa também Cláudia e o seu relacionamento com um homem muito mais novo pelo que aconteceu a Nuno. Cláudia, por seu turno, lembrando no *flashback* da praia que Nuno decidiu não ser ninguém, de alguma forma desculpabiliza-se, ou fica mais desculpabilizada aos olhos do espectador, pela culpa que lhe pode ser atribuída quanto ao estado do seu filho. Numa trama sobre perda e desamor, sobre falhar como mãe e como pai, sobre falhar como indivíduo na sociedade, a culpa surge como questionamento obrigatório num panorama em que ninguém vive sozinho, mas em comunidade, em família, uma família que se desmorona e que deixa que Nuno opte por não ser ninguém.

#### E.C. 2.4.2.4. Leonor visita Nuno no hospital

Leonor é uma personagem que não existe no livro, apenas no guião e no filme. A namorada de Nuno ajuda a que, no guião e no filme, se compreenda que Nuno teria tudo para poder ser feliz. Tem alguém que o ama, que o apoia, que zela pelo bem-estar dele e que está a seguir o percurso que ele podia ter seguido: entrar para a faculdade, começar a

ser adulto. Nuno, contudo, já informou a mãe que não quer ser ninguém porque quer ser drogado. Leonor pede também a Nuno para parar, mas ele não pára.

Na cena 67 do guião, na enfermaria, Leonor vai visitar Nuno às escondidas, sem que ninguém dê por ela. Diz que foi muito difícil encontrá-lo e “vê os tubos e os fios, o ecrã com o ponteiro a fazer curvas” (Nordlund 2010c, 48). Pergunta a Nuno se a consegue ouvir. Nuno parece sorrir. O guião passa para o jardim zoológico (cena 68) e uma visão subjectiva de Nuno: “ÁRVORES, CÉU, ANIMAIS, CRIANÇAS A BRINCAR. LÁ EM BAIXO, LEONOR A OLHAR PARA CIMA.” (*Ibid*). Leonor diz a Nuno que sabe que este a está a ouvir. Nuno, no baloiço, pede para andar mais alto. Na enfermaria. Leonor diz a Nuno que tem muitas coisas para lhe contar: “Coisas boas. Entrei em arquitectura. Saíram os resultados hoje. Vim cá logo a seguir. Entrei e sou pior aluna do que tu. Tens que sair daqui e concorrer para a segunda fase. Diz que sim, que vais concorrer.” (*Ibid*). Nuno permanece estático, em silêncio. Leonor continua e diz que o vai ajudar, que sem ele não tem graça. “Leonor segura a mão do Nuno. Começam a correr lágrimas dos olhos de Nuno.” (49). Leonor diz a Nuno que tem de deixar as drogas caso contrário não o pode ajudar. Pede-lhe para lhe dizer que quer a ajuda dela. As lágrimas continuam a correr pela face de Nuno.

De volta ao jardim zoológico, Nuno continua no baloiço, visão subjectiva (cena 70). “A imagem subjectiva de Nuno de árvores e céu fica distorcida pelas lágrimas. Leonor por baixo do baloiço parece muito distante.” (*Ibid*). Na enfermaria, Leonor pede a Nuno para lhe dizer que quer viver. As lágrimas continuam a correr pela face de Nuno. Nisto, um aparelho médico começa a apitar. Surge uma enfermeira que afasta Leonor. Nuno parece começar a piorar. Álvaro e Graça, na sala de espera, percebem o alarido e Álvaro entra à força na enfermaria (cena 73). O guião descreve uma visão subjectiva de Nuno que vê as caras de Graça, Álvaro, da enfermeira e lá atrás o cigano a gritar pelo medicamento. Álvaro diz: “Potássio! Foi o que veterinário deu ao Piloto. Uma picadinha de potássio antes da Raquel chegar.” (*Ibid*). Chega o médico e a enfermeira informa-o que o coração de Nuno não pára de falhar. *Flashback* de Nuno no jardim zoológico há quinze anos atrás a cantar e a pedir ao pai, que empurra o baloiço, para ir mais depressa. Nuno: “Não caio, não se assustem que não caio.” (50). Em *off* ouvimos Graça e o médico a tentar salvar Nuno. Nuno, do baloiço, vê Lisboa inteira, o bairro da droga, o chinês que diz em *off* que o dinheiro não chega, a heroína aumentou de preço. Um avião passa por cima das árvores. Por breves momentos o guião retorna à enfermaria onde Graça diz que

coração de Nuno não bate há seis segundos, que não vale a pena. De novo no jardim zoológico (cena 76), agora é Leonor que empurra o baloiço de Nuno e que lhe pede para lhe dar um sinal que quer viver. De regresso à enfermaria, temos a visão subjectiva de Nuno, “Álvaro estende os braços como se quisesse apanhar Nuno se este fosse cair do baloiço.” (*Ibid*). O médico faz de tudo para salvar Nuno. Ao mesmo tempo, Nuno vai a pé até ao bairro de lata. Leva o saco de pijama carregado de objectos. A voz do médico continua a ouvir-se em *off* a tentar salvar Nuno. O cigano faz-lhe o favor de ficar com a máquina fotográfica. O *flash* dispara inadvertidamente. Tudo fica branco.

De volta à enfermaria, Nuno está sem vida. Há um corte rápido entre cenas no guião (cena 79 a 83): enfermaria, Nuno sem vida; jardim zoológico, Nuno no baloiço entre as nuvens; enfermaria, o desfibrilador; jardim zoológico, Nuno no baloiço e a sua visão subjectiva, Nuno sai do baloiço e pede pela mãe; enfermaria, a enfermeira desliga o aparelho, Nuno morreu, acabou.

No guião, parece ser o contacto com Leonor que leva Nuno, já numa condição precária, a piorar. É também com ela que Nuno, em coma, aparenta ter alguma reacção, chora. Chora e lembra o momento idílico com o pai, no baloiço, no meio das nuvens, e desta vez já não tem medo de cair. A maior parte desta sequência da morte de Nuno não existe no livro. No romance, é descrito o momento em que o coração de Nuno começa a falhar até à sua morte de forma muito entrecortada, entre diversas memórias de Nuno em que este assevera que não morrerá. Ainda no livro, uma das memórias que Nuno partilha é do chinês e do cigano, das suas idas ao bairro de lata e como foi assaltado. Adicionalmente, também o livro imprime a visão subjectiva de Nuno nas suas páginas: “e a enfermeira, a minha tia e o meu pai inclinavam-se para mim, a espreitar como num parapeito sobre um poço” (Antunes 2008, 212). Há, efectivamente, diversos momentos do guião (de Leonor, do baloiço) que não fazem parte do livro, porém a sequência no guião continua a ser interrompida por vários momentos distintos, por memórias (algumas presentes no livro), por projecções de Nuno, sempre sob o seu ponto de vista, dizendo que não cai, para não se preocuparem.

No filme, esta sequência de eventos ocorre de forma muito similar. Leonor visita Nuno e fala com ele sobre o seu futuro e como o quer ajudar. A narrativa vai cruzando entre Leonor e Nuno na enfermaria, e Leonor que empurra o baloiço a Nuno no jardim zoológico. Nuno pede para ir mais alto. Leonor pede a Nuno para lhe dizer que quer viver. Nuno chora, a máquina dá sinal e apita. A enfermeira vem, afastando Leonor. Nuno é

levado para a sala de isolamento (momento que não surge no guião). Depois, em casa, Nuno abre a porta e chama por alguém, mas não está ninguém. Nuno rouba a máquina fotográfica da mãe (momento que também não surge no guião). O filme volta a seguir o guião. No isolamento, enquanto o médico, Graça e o enfermeiro tentam cuidar de Nuno, é apresentada a visão subjectiva deste do cigano. O filme vai entrecortando Nuno pequeno no baloiço a pedir ao pai para ir mais depressa, e Nuno no isolamento com o médico a tentar salvá-lo. Álvaro fala no potássio, na picadinha de potássio. Nuno criança, no bairro de lata, de pantufas e pijama, parece perdido. Dá a sua mochila com vários objectos ao cigano. Regressamos ao hospital, ao isolamento, onde é usado o desfibrilador em Nuno uma e outra vez. Graça, contudo, declara que acabou. As máquinas são desligadas. No jardim zoológico, o baloiço balança sozinho, vazio.

Ainda que talvez não se apercebendo disso, Nuno, que chama pela mãe, que prefere a mãe, que diz não gostar do pai, parece condenado a repetir os erros do pai ao escolher continuar a ser drogado e não ser ninguém na vida. Tal como o pai, o maior medo de Nuno é ficar sozinho, é não ter ninguém. Tal como o pai, nunca é capaz de deixar que alguém o ame e de amar de volta (a mãe, o pai, Leonor), condenando-se assim a si próprio ao auto-isolamento, à solidão que tanto teme, mas que é auto-imposta.

No guião e no filme, temos a personagem de Leonor, namorada de Nuno. É esta que despoleta uma reacção em Nuno. É esta que, finalmente, seguindo a música que funciona como *leitmotiv* de Nuno (“El día que me quieras”), se apresenta como aquela que o quer, no dia em que o quer. Mas Nuno, tão fechado sobre si mesmo, carregando o peso do medo da solidão, não consegue aceitar quem o ama, acabando por morrer. Para Nuno, parece ser mais simples morrer do que viver e ter de enfrentar o medo de estar só, mesmo acompanhado. Nuno escolhe a morte em detrimento do amor que não consegue (ou não sabe) receber.

#### E.C. 2.4.2.5. Cláudia que chega tarde de mais

A chegada de Cláudia ao hospital para ver o filho é distinta no romance e no guião e filme.

No livro, como a própria relata na terceira parte do romance, Cláudia chega ao hospital ainda a tempo de conseguir ver o filho e não depois de uma viagem em que opta por apanhar o avião mais tardio. Chegada ao hospital, “um sujeito em mangas de camisa,

de lápis na orelha” (Antunes 2008, 165) não consegue encontrar o registo de entrada de Nuno. Finalmente, depois de alguma confusão, indicam a Cláudia onde se deve dirigir:

O elevador do piso cinco se faz favor, as pessoas paravam a pensar, concentradas, Vire à esquerda, Vire à direita. Siga em frente, cruzava-me com estudantes de bata, com enfermeiras, com serventes a empurrarem aparelhos cromados, com infelizes tão perdidos como eu, também de queixo no ar em busca de uma indicação, que me perguntavam pela Radiologia, pelo Laboratório das Análises, os letreiros enganavam-me, enganavam-se [...], e eu

- Venho ver o meu filho” (165-166)

Apesar de conseguir finalmente encontrar o sítio onde Nuno se encontra, apesar de chegar a tempo de ver o filho no hospital, Graça expulsa Cláudia do hospital impedindo-a de um último adeus: “- Ponha-a imediatamente na rua, senhora enfermeira” (177). Depois deste momento, não há qualquer outra descrição de Cláudia no hospital a tentar ver o seu filho, apenas da morte do Nuno e de Cláudia no funeral.

No guião, pelo contrário, não é Graça que impede Cláudia de ver o seu filho no hospital, Cláudia chega demasiado tarde. Na porta de chegadas do aeroporto (cena 84) Cláudia sai e encontra Ricardo que lhe diz que se deve apressar, que as coisas com Nuno estão mal. Pergunta a Cláudia se quer ele vá com ela, mas esta, preferindo ir sozinha, apanha um táxi e dirige-se ao hospital. No táxi (cena 85) é o Sr. Seixas que conduz enquanto o tango “Melodia do Arrabal” toca. “Tango a altos berros. O Senhor Seixas canta também.” (Nordlund 2010c, 53). Cláudia pede ao taxista que coloque o volume mais baixo. O Sr. Seixas assente e apresenta-se como o Gardel português.

Cláudia chega ao hospital e corre até à ala das doenças infecciosas. A enfermeira diz-lhe que a hora de visita acabou, mas Cláudia insiste que precisa de ver o seu filho, Nuno Carvalho, que veio da Alemanha para isso. “A enfermeira não sabe o que dizer.” (54) e antes mesmo de Graça se aproximar e confirmar a Cláudia que o filho está morto, que não há nada que ela pudesse ter feito, Cláudia já o sabe.

“É como se o tempo tivesse parado. Cláudia é projectada para trás no tempo.” (*Ibid*), para vinte anos antes (cena 86) quando revela a Álvaro que está grávida. O mesmo *flashback* apresentado anteriormente pelo ponto de vista de Álvaro é agora apresentado pelo ponto de vista de Cláudia.

De volta à enfermaria (cena 87), Cláudia segura a mão de Nuno e pede-lhe perdão, explica-lhe que não conseguiu chegar mais cedo: “Devia cá ter estado. E podia ter estado. Nunca me perdoarei de não ter pago a diferença de preço e de ter tomado o outro avião. Éramos sempre só os dois. [...] Como vai ser agora sem ti?” (57). Álvaro revela a Cláudia que, ainda que de nada sirva agora, a amou. Cláudia diz que o odeia e bate-lhe. “Cláudia bate e chora. Graça e a enfermeira tentam separá-los. Choram os dois e com o cansaço acabam por se apoiar e chorar nos braços um do outro.” (*Ibid*).

O filme é, mais uma vez, muito semelhante ao que está escrito no guião. Cláudia chega ao aeroporto e, recusando a companhia de Ricardo, apanha um táxi para o hospital. O táxi é o do Sr. Seixas onde toca não o tango “Melodia do Arrabal” mas “El dia que me quieras”. O Sr. Seixas canta o tango enquanto o desconforto de Cláudia se vai tornando evidente até que acaba por pedir ao Sr. Seixas que baixe o volume da música. O Sr. Seixas, tal como no guião, explica que faz espectáculos com a mulher com músicas de Gardel e Cláudia responde: “Se tivesse aprendido a dançar o tango, talvez muito tivesse sido diferente. Foi o tango que destruiu o meu casamento. Não posso com o tango.” (Nordlund 2011a, 01:04:13).

Chegada ao hospital, Cláudia corre pelos corredores até dar de caras com Raquel que lhe diz que lamenta muito. Em vez de ser Graça a informá-la que Nuno morreu, Cláudia vê Álvaro com Nuno, morto. Corre até eles e chora dizendo a Nuno que devia e podia ter estado lá com ele. Depois, Cláudia bate em Álvaro dizendo que o odeia. Como no guião, os dois ficam abraçados a chorar.

*Flashback* de Cláudia a informar Álvaro que está grávida. Esta cena já foi vista anteriormente no filme mas, desta feita, tal como descrito no guião, é mostrada do ponto de vista de Cláudia.

Esta sequência de guião e filme é diferente do momento correspondente no livro. Em ambos os casos, contudo, Cláudia é impedida de se despedir do seu filho em vida (consolidando a solidão e o isolamento das personagens, tema sempre presente nesta narrativa em todos os seus formatos). Se no caso do romance, Cláudia não se consegue despedir do filho em vida porque Graça a impede; no caso do guião e da longa-metragem tal acontece porque optou por apanhar um avião mais tardio, não chegando a tempo de apanhar Nuno vivo. Neste caso, a narrativa cinematográfica parece imputar a Cláudia a culpa por não se ter conseguido despedir do filho. Cláudia podia, efectivamente, ter chegado mais cedo e a tempo de ver Nuno, fez a escolha errada: não só por não ter

apanhado o avião mais cedo, mas também, segundo a conversa que tem no táxi com o Sr. Seixas, por não ter aprendido a dançar o tango, se o tivesse feito, talvez tudo pudesse ter sido diferente. Se por um lado Cláudia (e a narrativa fílmica) não se exonera da culpa pelo que aconteceu a Nuno e por não ter estado lá no momento em que este mais precisava; esta revela ainda que o tango que desnorteou a sua vida é também o que a poderia ter salvo (e a Nuno) tivesse ela aprendido com Álvaro a gostar de tango. Não tendo sido capaz de o fazer, parece acrescentar culpa a si própria por a sua vida não ter sido diferente.

Ainda relativamente ao tango, e uma vez mais, “El día que me quieras” é o tango associado a Nuno, à chegada de Cláudia a Portugal numa tentativa gorada de ver o filho antes que seja tarde demais. A personagem que, durante o filme e o guião, é apresentada como mais “querendo” e “amando” Nuno, não chega a tempo e não chega a demonstrar ao filho o quanto o quer e o ama neste derradeiro momento.

Por outro lado, quanto a Álvaro e a Cláudia, no presente é esta a primeira vez que os vemos juntos. Adicionalmente, se no guião é Graça que diz a Cláudia que esta não podia ter feito nada e a tenta apaziguar, no filme é Álvaro que lhe diz isto, sendo que Graça não aparece neste momento. A cena parece ser reservada a uma intimidade de casal (entre Álvaro e Cláudia) que pela primeira (e única) vez se faz sentir na trama. É apenas neste momento de perda que parece haver alguma ligação entre Álvaro e Cláudia que, perdendo o único elo que os une e que amam ou amavam (Nuno), se abraçam e se apoiam, mesmo que só por instantes, até o filme cortar para o funeral de Nuno.

Finalmente, esta sequência narrativa (quer no guião, quer no filme) revela novamente a subjectividade da memória. O mesmo *flashback* de Cláudia a informar Álvaro que está grávida é apresentado no início e agora quase no final da trama. Contudo, se inicialmente este *flashback* foi lembrado por Álvaro, agora é lembrado por Cláudia. A contextualização e subjectivação da memória tornam-se, pois, evidentes para a construção de uma narrativa marcada pela solidão – também a memória parece fechada e confinada dentro de cada uma das personagens.

#### E.C. 2.4.2.6. O final

O final do livro, guião e filme divergem, todos eles potenciando ao seu leitor/espectador uma diferente sensação e interpretação de fim.



No livro, os últimos capítulos correspondem às memórias de Raquel (quinta parte) que fala sobre Álvaro e como o futuro de ambos poderia ser risonho agora que Nuno morreu. Porém, Álvaro começa a ficar cada vez mais distante, a chegar cada vez mais tarde, há noites em que nem retorna a casa. Um dia, Álvaro regressa finalmente a casa, à noite, trazendo consigo o Gardel português, o Sr. Seixas. Informa então Cláudia que vai embora, que vai partir com o Gardel português abandonando definitivamente a sua vida. O livro termina com um relato de Raquel, do lado de fora do jardim zoológico, com tonturas e dores por causa da gravidez, a ver Álvaro “empurrar de braços estendidos, para trás e para a frente, um balouço vazio” (Antunes 2008, 334). É Raquel, a quem é dada menos importância no guião e no filme porque Nuno, Álvaro e Cláudia tomam as rédeas da narrativa, que oferece o final do livro: Carlos Gardel morreu e com ele morreram todos. Assim, Álvaro está no jardim zoológico a empurrar um baloiço que não tem ninguém.

No guião, a memória de Raquel descrita no livro relativa à noite em que Álvaro traz o Gardel português a sua casa é recuperada (cena 97). Ao telefone, Raquel diz que Álvaro anda diferente desde a morte do filho, que agora até teriam todas as condições para serem felizes, mas que Álvaro mal pára em casa. A campainha toca, Raquel desliga o telefone e abre a porta entusiasmada. Álvaro entra acompanhado pelo Sr. Seixas e apresenta o grande Carlos Gardel. O Sr. Seixas rectifica o seu nome: Abílio Seixas. Álvaro pergunta a Raquel se ela tem alguma coisa para comerem e quando esta o informa que tem uns bifos, Álvaro responde que toda a gente sabe que o Carlos Gardel não come carne. “Raquel desaparece para a cozinha. Álvaro convida o Sr. Seixas a sentar-se. Quer mostrar-lhe a sua colecção de recortes sobre Carlos Gardel. Põe um disco de Gardel no gira-discos. ‘Por una cabeza’.” (Nordlund 2010c, 62). Álvaro mostra os seus recortes ao Sr. Seixas, as suas fotografias (de Carlos Gardel) com várias celebridades. Raquel chama-os para a mesa. Comem em silêncio. Quando terminam, o Sr. Seixas diz que tem de ir embora para ir dar a medicação da trombose à mulher. Raquel não sabia que a mulher dele era doente. Álvaro levanta-se com o Sr. Seixas e revela que o acompanhará. Vai até ao quarto e prepara a mala. Raquel pergunta a Álvaro se vai partir, diz que têm de falar. Álvaro informa Raquel que vai ser agente do Gardel português, que se tinha despedido nesse dia para o acompanhar. Raquel insiste que tem uma coisa importante para lhe contar, mas Álvaro sai, de mala a bater nas paredes, dizendo que vai telefonando. O Sr. Seixas e Álvaro partem. “Raquel fica boquiaberta a vê-los partir. Volta para dentro e

começa a arrumar a desordem dos discos e recortes de Carlos Gardel, espalhados na sala. Repara num recorte de jornal que diz ‘O Gardel não morreu’.” (64).

Num *cabaret* modesto, o Sr. Seixas, com um novo par, dança o tango “Melodia do Arrabal”. A música do tango continua para a cena seguinte, a última, cena 99. Raquel passa pela grade do jardim zoológico com sacos de compras nas mãos. Vê Álvaro perto dos baloiços. “Visão subjectiva das copas das árvores e do céu, para cima e para baixo, como a andar de balouço. Riso de criança. Um balouço vazio em movimento sem ninguém à volta.” (*Ibid*).

O guião é semelhante ao livro, porém, neste caso, mais linear, menos entrecortado por momentos diferentes. Tal como referido, a personagem de Raquel perde relevância no guião e no filme; por isso parte das suas memórias, dos seus diálogos, das suas preocupações, ficam por explorar na narrativa cinematográfica. Ainda assim, presente, quase mais do que nunca na trama, está o tango e especificamente as músicas “Por una cabeza” e “Melodia de Arrabal” que termina o guião. Desta vez, já não é descrito o tango “El dia que me quieras”, um tango esperançoso, associado a Nuno, porque já não há esperança, já não há Nuno. Agora, no guião, é mostrada de forma clara a imersão de Álvaro no tango e na ilusão do Gardel português para conseguir sobreviver à sua dor. “Por una cabeza”, como previamente mencionado, é o tango que no livro é associado aos capítulos de Álvaro lembrando consistentemente que este não pára de falhar, na vida e no amor, sempre por uma cabeça, sempre por um bocadinho. Neste momento da trama, já sem Nuno, já sem Cláudia, e tal como canta o tango: para quê continuar a viver? E assim, Álvaro abandona Raquel e a sua vida. Por seu turno, “Melodia do Arrabal”, que no livro surge associado também à última parte e às memórias de Raquel sobre o desmoronamento do seu casamento devido ao desmoronamento de Álvaro, fala de forma saudosa do velho bairro dos subúrbios: “Viejo, barrio / Perdona si al evocarte / Se me piana un lagrimón / Que al rodar en tu empedrao / Es un beso prolongao / Que te da mi corazón.” (Gardel 1932). Temos então mais um tango repleto de dor, de saudosismo relativo ao que já foi e já não é, repleto de memórias dos subúrbios, de mulheres e de amores, de um bairro velho e degradado que cria nostalgia. No final do guião, o tango consegue impregnar-se na trama acompanhando as personagens e a narrativa com um fundo musical carregado de desalento, desilusão e desesperança.

No filme, a trama apresenta um final consideravelmente diferente relativamente ao livro e ao guião. Tal como no início, há um palco. Álvaro, de cabelo comprido,

semelhante ao primeiro bailarino de tango que é apresentado na longa-metragem, semelhante também ao seu avô, endireita o microfone. O Sr. Seixas entra e começa o seu *playback* de Carlos Gardel cantando “El día que me quieras”. Álvaro está atrás de si, à direita. A sala está vazia. O filme foca-se agora apenas na cara de Álvaro, na sua expressão, embevecido na música e na letra. Sorri. Álvaro vira-se e caminha desaparecendo da imagem.

O tango “El día que me quieras” continua. Álvaro percorre agora a casa de Benfica, a casa antiga do avô. Tudo está tapado por lençóis como uma casa fantasma. Em cima da mesa da cozinha, a trela de Piloto, o cão. A música pára. Ouvimos um choro. Álvaro abre uma porta e vê Nuno, criança, a chorar. Álvaro vai até ele e pergunta-lhe o que se passa. Nuno confessa que tem medo. Álvaro pergunta de que tem medo. Nuno diz que não quer ficar sozinho. Álvaro tranquiliza o filho, não é preciso ter medo, ele está ali. Nuno pede ao pai para não ir embora. Álvaro diz que não, que não irá embora, que irá ficar ali com ele para sempre. Nuno deita a cabeça sobre o colo do pai. A imagem faz *fade* a negro.

O genérico começa a passar com o tango “El día que me quieras” de Gardel como fundo. Um par dança tango.

Também no filme (tal como no livro e no guião), momentos antes de Álvaro estar no palco a preparar tudo para o Sr. Seixas, temos a cena em que Álvaro leva o Gardel português até sua casa e abandona Raquel. Porém, o final efectivo do filme foge totalmente ao livro e ao guião. Na longa-metragem, mais do que em qualquer um dos outros formatos, vemos uma transformação notória da personagem de Álvaro que se refugia na ilusão de um Gardel português e em memórias que já não são memórias mas antes momentos que Álvaro gostaria de ter partilhado com o filho. Álvaro, no final, de cabelo comprido apanhado num rabo de cavalo, semelhante ao bailarino de tango da primeira cena, semelhante ao seu avô, cumpre a sua sina de ficar sozinho. Contudo, a forma como Álvaro encontra paz nesta solidão é não a vivendo, é encontrando um espaço irreal na sua memória em que Nuno, criança, ainda vive, e em que ambos ficam juntos para sempre na casa antiga do avô, abandonada, perdida no tempo, num tempo sem tempo.

De notar é também o facto de não serem os tangos “Por una cabeza” nem “Melodia de Arrabal” que dão o mote para o final da trama no filme. Aqui, regressamos

a “El día que me quieras”, música ainda esperançosa, melodia que prenuncia que, para Álvaro, tal como Gardel não morreu, também Nuno permanece vivo algures dentro de si.

#### **E.C. 2.4.3. Considerações finais quanto a *A Morte de Carlos Gardel***

Em *A Morte de Carlos Gardel*, guião e filme, temos uma nova leitura do romance de António Lobo Antunes, um novo ponto de vista sobre a trama, que complementa até a compreensão da narrativa do livro. Os temas mais prementes no livro (solidão, incapacidade de amar, isolamento, apatia, estranheza no seio familiar) são consolidados, ao mesmo tempo que outros se tornam mais notórios, tais como: hereditariedade paterna de uma aparente patologia da solidão auto-imposta (por incapacidade de amar); importância da memória, mesmo da memória subjectiva, individual, da memória do que não é real ou não sabemos se será, como recuperação de um passado que não mais poderá ser recuperado ou que nunca existiu.

Por um lado, como vimos, mais do que no livro, no guião e no filme, são as personagens masculinas que se condenam à solidão. Parecem sofrer de uma endemia que passa por via paterna e que os impede de se conseguirem ligar a outras pessoas. O avô de Álvaro vivia sozinho na casa a jogar paciências; o pai de Álvaro ficou sozinho e abandonou os filhos; Álvaro não soube reagir quando soube que Cláudia estava grávida e optou por ficar sozinho, por fugir do amor da mulher e do filho; Nuno, o último desta linhagem de endemia da solidão, com medo de ficar sozinho, com medo que ninguém o queira ou ame, escolhe ser ele a ter o poder, escolhe ser ele a dizer que nunca amará ninguém e que nunca será ninguém, que será apenas um drogado. Adicionalmente, quer Álvaro, quer Nuno, as personagens masculinas com maior destaque na trama, encontram forma de se refugiar da sua solidão auto-imposta. Álvaro encontra o refúgio no tango, nas músicas de Carlos Gardel que não o conseguem ensinar a amar. Nuno encontra o refúgio nas drogas que o ajudam a não sentir e a não ser ninguém. A solidão e o isolamento, mesmo no seio familiar, estão também presentes em outras personagens do filme e guião (tais como Cláudia, Graça, Raquel, Cristiana), contudo, no filme, estas parecem ser vítimas colaterais da patologia que assolou Álvaro e Nuno. Cláudia é abandonada por Álvaro e dedica-se ao seu filho que acaba também por a abandonar, por optar por não ser ninguém. Com isto, Cláudia decide partir, sozinha. Graça dedica-se ao seu irmão e à sua vida familiar, ao seu sobrinho (mais do que à sua namorada Cristiana), mas perde toda a sua família com a morte de Nuno. Assim, Graça opta por ficar sozinha e diz a Cristiana

para ir embora. Raquel tenta segurar-se a Álvaro, ao relacionamento que julga que ainda poderão ter, mas é abandonada por este e fica sozinha. As mulheres da trama são também personagens solitárias e relegadas à solidão, porém o cerne da patologia, quem parece ser incapaz de amar (ou de querer amar) são os homens, pai e filho, e são estes que disseminam a semente da solidão.

Uma outra característica e temática que ganha maior relevância no filme e no guião é a memória, a memória subjectiva como única possibilidade de recuperar um passado que pode ou não ter existido tal como é recordado. Tal como o primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido – Do lado de Swann* de Marcel Proust, que aborda os temas da família, do amor, mas acima de tudo da memória (Proust chega mesmo a dizer que o livro tem “a forma do tempo”), um romance que se distingue pela sua reconcepção de memória e de tempo; em *A Morte de Carlos Gardel*, as personagens-narradoras (no livro, mas talvez mais notoriamente no guião e no filme) recriam o passado através das memórias subjectivas de cada um. Tal como o personagem-narrador de Proust (alter-ego do autor) que lembra de forma nostálgica o passado que continua a envolver e a cingir o presente, também Álvaro, Cláudia e Nuno, mas acima de tudo Álvaro, principalmente no final do filme, não conseguem deixar de, involuntariamente, recorrer às dolorosas e nostálgicas memórias para recriar não só o passado, mas o presente, e para conseguirem sobreviver num futuro que já não lhes pertence e que preferem ignorar em detrimento de memórias subjectivas de um passado ainda assim não ideal. Efectivamente, o final do filme, mais do que qualquer outro formato (livro ou guião), parece consolidar esta ideia da importância do tempo e da memória subjectiva que quebra com o passado, com o presente e com o futuro, tornando-se este tempo da memória subjectiva num tempo uno e sem tempo em que passado, presente e futuro coexistem e reescrevem ou reconfiguram eventos da vida a bel-prazer das vontades de Álvaro.

Tal como o diz o jardineiro em *Em Busca do Tempo Perdido - Do lado de Swann* quando vê os jovens da tropa a atravessar Combray para ir para a guerra, e tentando arrelhar Françoise: “‘É belo, não é, senhora Françoise, ver uns jovens que não dão valor à vida?’ [...] Não falara em vão: - Não dar valor à vida? Mas então a que se deve dar valor, senão à vida, o único presente que Deus Nosso Senhor nunca dá duas vezes? Ai, meu Deus! Mas a verdade é que eles não lhe dão valor.” (Proust 2016, 86). Nuno também não dava valor à vida, Álvaro agora parece desperdiçá-la, Graça parece ignorá-la e Cláudia parece ainda fugir dela. De várias maneiras diferentes, isoladas em si mesmas, as

personagens principais de *A Morte de Carlos Gardel* livro e filme não dão valor à vida e, talvez por isso, a vida continue sem elas.

### **E.C. 2.5. Considerações finais**

Solveig Nordlund é, das guionistas e cineastas em análise neste doutoramento, talvez a mais eclética. Escreveu e realizou desde documentários (que não analisamos no âmbito deste projecto), a filmes de ficção científica, *thrillers*, dramas, etc. É uma guionista (e cineasta) que parece provar que não há géneros ou estilos que uma mulher não possa escrever ou realizar. Ainda assim, ainda que o seu trabalho seja versátil e variado, o estudo da sua obra permite-nos encontrar algumas marcas da cineasta (nas histórias que opta por contar e na forma como o faz em imagem e som). Adicionalmente, a análise da autora deixou-nos em aberto algumas questões que não resistimos a colocar à própria. Conseguimos, nesse sentido, fazer uma entrevista informal e semi-directiva com a realizadora a 25 de Setembro de 2018 para responder às questões que foram surgindo ao longo do desenvolvimento deste capítulo. A entrevista integral realizada à cineasta poderá ser encontrada nos anexos deste doutoramento. Nestas considerações finais usaremos, contudo, apenas excertos da entrevista a Solveig Nordlund de forma comentada para melhor podermos compreender como a própria vê o seu percurso e interpreta o seu trabalho.

Ao longo deste capítulo relativo ao estudo da obra de Solveig Nordlund como guionista, debruçamo-nos, particularmente, sobre dois filmes: *Dina e Django* e *A Morte de Carlos Gardel*. Tentemos, inicialmente, nestas notas conclusivas, abordar de uma forma mais geral o que encontramos em comum entre os dois, para depois então sim abordarmos questões particulares que possam ter ficado por esclarecer ou que necessitem de uma análise mais aprofundada.

Ainda que *Dina e Django* e *A Morte de Carlos Gardel* sejam obras muito distintas e, curiosamente, correspondam à primeira e à última longa-metragem de ficção de Solveig Nordlund até à data (distanto, portanto, em trinta anos o que implicará, sem dúvida, um crescimento e um amadurecimento por parte da cineasta), encontrámos, quer num quer no outro filme, algumas características semelhantes e pontos de encontro. Antes de mais, ambas as histórias, ainda que de formas distintas, são baseadas em factos reais. *Dina e Django*, conta de forma ficcional uma história real de um casal que matou um taxista para

o assaltar no pós-25 de Abril. Já *A Morte de Carlos Gardel* pega num facto real – um adolescente acamado devido a uma *overdose* – e ficciona o resto da trama, através da criatividade de António Lobo Antunes. Quanto a *A Morte de Carlos Gardel*, disse-nos Solveig Nordlund:

[O] Lobo Antunes viu lá uma coisa. Portanto, o meu filho estava no hospital, a filha dele [...], eram amigos, pediu ao pai para ele poder levá-la ao hospital porque se não ela não podia entrar. E então o António viu lá assim um jovem deitado e pronto... É a partir daí que é a história, não é? Depois ele imagina o pai. Isso é imaginação dele, que [...] é um pai que perdeu o contacto, mas que gosta de tango e a ideia da história é que ele não pode aceitar a realidade. Portanto tal qual ele não pode aceitar que Carlos Gardel morreu, morreu num acidente de aviação, [...] também não pode aceitar o filho [ter morrido]... (Nordlund 2018)

Solveig Nordlund aproveita histórias reais, ainda que trabalhadas de forma distinta, para realizar os seus filmes.

Adicionalmente, um traço importante do seu trabalho é o facto de, na grande maioria das vezes, aproveitar também histórias já existentes (reais ou ficcionais) para adaptar. É o caso também das duas obras que analisamos mais a fundo. Segundo a própria, quando pensa na realização de um filme, o fundamental é uma boa história. “Eu preciso de uma boa história e não é sempre que a encontro, não é? E muitas vezes essa história é escrita por outra pessoa [...]. Portanto vou procurando [...]. Eu acho que uma boa história [...] dá outra profundidade a todo o filme.” (*Ibid*). Assim, assume a própria, gosta de aproveitar histórias que já existam, sejam reais, como a de *Dina e Django*, sejam adaptadas de livros, como *A Morte de Carlos Gardel*. Por outro lado, dado que lhe é difícil lidar com a folha em branco, com o começar pelo início e esperar pelo que virá a seguir, e ainda que goste de estar envolvida no processo de escrita dos seus guiões, confessa que não é fundamental escrevê-los. “Aliás”, revela Nordlund, “acho até que não sou capaz de escrever sozinha.” (*Ibid*). Não é verdade, já o fez, escreveu quer *A Filha* quer *A Morte de Carlos Gardel* sozinha. Contudo, é interessante perceber como a cineasta parece precisar não só da segurança de uma história pré-existente, mas também de alguém com quem debater ideias e que a ajude a completar a história, para que depois ela se possa concentrar na estrutura do guião e na sua realização.

O seu processo criativo para a escolha e escrita de um filme torna-se, portanto, evidente com *Dina e Django* e *A Morte de Carlos Gardel* (sendo também corroborado pela sua restante obra): gosta de usar histórias pré-existentes, adaptando histórias reais ou

ficções, preferencialmente trabalhando em equipa com outro guionista, ou cedendo até a outro guionista o ónus de desenvolver o guião (Tommy Karlmark chega a ser creditado como guionista único de um dos filmes de Solveig Nordlund, *Comédia Infantil*).

Do processo da escrita e das histórias escolhidas para realizar, passemos às temáticas (comuns ou não) que encontramos em *Dina e Django* e em *A Morte de Carlos Gardel*. Numa e na outra obra conseguimos, de facto, encontrar pontes temáticas mesmo com histórias diversas, afastadas por trinta anos. Ambos os filmes parecem abordar três grandes temas comuns: a procura da identidade; o amor que destrói; a solidão e a diferença no seio de uma sociedade em movimento.

Começemos por abordar o primeiro tema assinalado, a procura da identidade. As personagens de Solveig Nordlund, quer em *Dina e Django*, quer em *A Morte de Carlos Gardel*, parecem ainda estar a tentar descobrir-se. Dina tenta descobrir-se nas fotonovelas e na relação que procura manter com Django. Na verdade, ainda não é adulta, ainda tenta encontrar o seu espaço na sociedade, ainda tenta encontrar o seu lugar, e ainda tenta, acima de tudo, descobrir quem é como pessoa (é isso que procura encontrar quando imerge nos romances de cordel e nas fotonovelas e quando deixa que Django a comande – o seu lugar no mundo e a sua identidade). O mesmo acontece, ainda que de forma ligeiramente diversa, com Nuno em *A Morte de Carlos Gardel*. Carregando um sentimento de abandono desde tenra idade, Nuno tenta descobrir quem é, encontrar o seu espaço e o seu lugar num seio familiar que o parece ignorar a não ser quando se começa a drogar. Também Álvaro em *A Morte de Carlos Gardel* parece procurar a sua identidade: quer antes de Nuno nascer, como marido; quer depois de Nuno nascer e depois de se separar da mulher, como pai; quer depois de Nuno morrer e de abandonar tudo. Depois da morte do filho, Álvaro já não parece tentar encontrar a sua identidade ou descobrir-se, mas fugir da identidade que descobriu ter (alguém incapaz de se entregar e de se comprometer com o outro) refugiando-se numa outra identidade, quase um alter-ego de Carlos Gardel. Segundo Solveig Nordlund, “A juventude, talvez seja a coisa assim que mais me interessa [como tema], quando as pessoas [...] ainda não são formadas. Eu acho que não tenho feito filmes sobre casais assim instalados.” (*Ibid*). Completaríamos que nem sempre é a juventude que não está totalmente formada ou que ainda procura alguma coisa, por vezes são também os adultos, como em *A Morte de Carlos Gardel*, que ainda não estão formados, que não se instalaram na sociedade e que ainda se procuram.



O amor é também um tema premente em ambos os filmes analisados. Não o amor conseguido e dos finais felizes, mas o amor que tudo aniquila. Em *Dina e Django* temos várias interpretações e representações do amor: o amor cor-de-rosa dos romances de cordel, dos filmes americanos, das fotonovelas, o amor que vence todas as adversidades e que tudo conquista; o amor obsessivo que prende, que aniquila. É no conceito de amor idílico e cor-de-rosa que Dina se refugia e é esta ideia de amor que acaba por a consumir e por a destruir. Por acreditar ter encontrado um amor que tudo vence, um amor de finais felizes, Dina entrega-se a Django. Mas o amor que une estas duas personagens não é um amor saudável, é um amor obsessivo que tudo consome e tudo destrói, um amor que nunca poderia trazer um final feliz. Dina, porém, e como diz a própria Nordlund, “vive aquilo [a sua história] como uma fotonovela” (*Ibid*), e como numa fotonovela, cega por um amor que na verdade não existe (ou talvez não cega, não querendo ver o que está à sua frente, mas continuar a sonhar com os romances de cordel), espera pelo seu final feliz. O uso do tema do amor que destrói e consome em *Dina e Django* contribui também para consolidar uma aparente ideologia machista que se manifesta na trama e no filme. É nesta história de amor que Django revela o seu ascendente sobre Dina que continua a sonhar com romances cor-de-rosa. Solveig Nordlund chama a *Dina e Django* uma história cliché no que respeita à relação amorosa entre as personagens principais. “Portanto aquela coisa do machismo é aquilo que se vê nas fotonovelas, a linguagem banal, não é? E suponho que da minha parte então haverá uma certa ironia com isso [...]” (*Ibid*). Adicionalmente, quanto à passividade de Dina perante esta ideologia machista e perante o domínio de Django sobre si, reflecte que Dina se deixa “levar pela história ou mesmo... deixa-se levar por um sonho. Aquilo é tudo muito poético para ela.” (*Ibid*).

*Dina e Django* aproveita a temática global do amor para subverter e ironizar algumas ideias e expectativas relativas ao amor romântico e cliché da cultura *pop* e *kitsch* das fotonovelas e filmes românticos. O amor que tudo salva e que tudo ultrapassa, em *Dina e Django* tudo destrói. É a obsessão machista de Django e a aparente passividade e apatia de Dina que se relega ao sonho (que são, no fundo, traços comuns de romances de fotonovelas e da cultura *pop* – o homem que tudo salva e que controla a história, a mulher que espera passivamente ser salva) que destroem a história de amor. E são essa subversão e ironia de uma bela história de amor que tornam o filme muito mais cativante.

Já em *A Morte de Carlos Gardel* o tema do amor é abordado de forma distinta. Continuamos a ter, por um lado, o amor romântico cantado na voz de Carlos Gardel e

musicado em tango, e temos também, como contraponto, a ausência do amor, ou a incapacidade de amar. Se em *Dina e Django* tínhamos um amor exacerbado (na verdade uma obsessão) que se torna destrutivo, em *A Morte de Carlos Gardel* temos a falta de amor, a incapacidade de amar, que se torna também destrutiva e que leva até à autodestruição de Nuno que, não sendo amado e não sabendo amar, decide não ser ninguém e morrer. Todas as personagens em *A Morte de Carlos Gardel*, como vimos na análise do filme, são incapazes de se ligar ao outro, de amar, e parecem ilhas, fechadas sobre si mesmas. Mais uma vez, o amor romântico clichê cantado nos tangos (repleto de amores conseguidos, amores perdidos e falhados, mas sempre exacerbados), é subvertido pelas personagens do filme que, incapazes de cumprir as promessas de um amor romântico, incapazes de amar, se destroem umas às outras e se acabam por afastar terminando sozinhas.

A solidão é, aliás, o terceiro grande tema abordado quer em *Dina e Django*, quer em *A Morte de Carlos Gardel*. No primeiro filme de Solveig Nordlund o tema da solidão é tratado de forma partilhada: Dina e Django estão sós e isolados do mundo – sós contra o mundo. À sua volta, desenrola-se a Revolução dos Cravos, há festa na rua, há euforia, mas Dina e Django estão isolados de tudo. Já havíamos referido, quanto à revolução, que Dina e Django se mantêm alheios e afastados dos efeitos desta porque era uma revolução que não lhes concernia, não dizia respeito às classes mais baixas. Solveig Nordlund vem confirmar e reforçar essa ideia:

Eu acho que a revolução foi muito importante para as pessoas da alta, média burguesia. Mas para as pessoas na cozinha e tal, eles não sabiam logo o que se passava. E tanto lhes fazia aqueles militares, não é? [...] Eu queria realmente mostrar exactamente isso, que eles [Dina e Django] sonhavam com a mesma coisa que aconteceu [revolução], mas sabiam ver. Porque em princípio eles sonhavam com uma vida melhor, e a revolução, em princípio, vinha para dar isso. Mas eles não se identificavam. (*Ibid*)

Não se identificando com a revolução e não se identificando com a sociedade a que pertencem, Dina e Django isolam-se, dedicam-se apenas um ao outro, sós contra o mundo que os rodeia e que os não compreende. A solidão é, porém, abordada em *Dina e Django* ainda de uma outra forma: Dina revela-se na personagem mais só da trama. Ainda que sempre acompanhada por Django, quando a história de amor real não corresponde à história de amor sonhada, Dina isola-se dentro de si, isola-se na fantasia e no sonho.

Em *A Morte de Carlos Gardel* o tema da solidão está presente de uma ponta à outra da trama. Todas as personagens estão sós, como referimos, são ilhas fechadas sobre si mesmas. O mais curioso em *A Morte de Carlos Gardel* é que parecem ser os homens a autocondenar-se à solidão e a condenarem também as restantes personagens à solidão. Foi Álvaro que não quis assumir o filho e que quis deixar Cláudia; foi Nuno que, incapaz de amar e ser amado, decidiu desistir e deixar tudo para trás. A decisão que estes homens centrais tomam na trama influencia a solidão e isolamento das restantes personagens. Quanto a esta endemia da solidão passada por via paterna e instaurada por personagens masculinas, diz-nos Nordlund: “Não é com certeza voluntário. Aconteceu assim. O rapaz [Nuno] porque ele tem aquele feitio que ele tem. Ele já se decidiu, de certa maneira, a suicidar-se, não se sabe bem porquê, mas... E o pai [Álvaro] realmente é um solitário [...] e vivendo no seu mundo de Carlos Gardel.” (*Ibid*). Voluntariamente ou não, são estas personagens que optam pela solidão e que condenam o resto das personagens a uma solidão tão grande que destrói todas as relações e proíbe qualquer possibilidade de estas conseguirem vingar na sociedade.

Para além das temáticas que se cruzam, ainda que de forma diversa, nas obras em análise de Solveig Nordlund, temos também como marca presente nas duas longas-metragens um maior número de personagens masculinas do que femininas (70.83% personagens masculinas em *Dina e Django* e 53.33% em *A Morte de Carlos Gardel*). A margem entre o número de personagens masculinas e femininas tem, contudo, vindo a decrescer tornando-se a diferença pouco expressiva. Porém, e mais digno de nota, é o facto de, contrariamente ao que acontece com outras guionistas e cineastas contemporâneas presentes nos nossos estudos de caso que tendem a escolher como protagonistas e como figuras de proa mulheres (Margarida Cardoso e Teresa Villaverde), Nordlund não ter uma predilecção especial por mulheres protagonistas. Em *Dina e Django* temos Dina e Django; em *A Morte de Carlos Gardel* temos Álvaro, Nuno e Cláudia, sendo que Álvaro e Nuno serão, provavelmente, as personagens com maior relevo. Nas outras longas-metragens de ficção de Solveig Nordlund, sobre as quais falámos brevemente no início deste capítulo, podemos reparar também numa aparente predominância (ainda que ténue) de personagens masculinas como protagonistas (Mário em *Até Amanhã*, Mário; Nélis em *Comédia Infantil*; Judite, André e o Doutor Gold em *Aparelho Voador a Baixa Altitude*; Ricardo Monteiro e Sara em *A Filha*). Acima de tudo podemos constatar que não há uma predominância de mulheres protagonistas, o que vem

contrariar o que nos dizem as outras guionistas e cineasta em análise nesta investigação que revelam que talvez lhes seja mais fácil escrever e desenvolver personagens femininas por serem mulheres. Quanto a isso Nordlund não tem dúvidas: aquilo que mais lhe interessa num filme é a história e as personagens, masculinas ou femininas, devem servir a história. “[E]m principio quando escrevo eu própria acho que a personagem é feminina, não é? Mas posso mudar. Por exemplo, fiz uma coisa autobiográfica em que o [personagem] principal é um rapaz porque não encontrei nenhuma rapariga que ficasse bem.” (*Ibid*). Acrescenta ainda quanto a questões de género associadas a escritoras mulheres ou homens e escrita de personagens femininas ou masculinas, “[E]u acho que tem a ver com a personagem. Há tantas escritoras, antigas até, que podem escrever sobre qualquer coisa... Até sobre animais.” (*Ibid*). O facto de ser mulher parece então ter pouco influenciado Solveig Nordlund na escolha e desenvolvimento das suas personagens como masculinas ou femininas. Escreve personagens que melhor sirvam a história e quando não encontra actores que correspondam ao espectáculo, por vezes muda o género da personagem (como o fez no projecto autobiográfico referido na entrevista e supracitado). Quanto a *A Morte de Carlos Gardel* diz-nos, enquanto ri, que “há de todas as variedades no filme. [...] [H]á homens e mulheres e andam para ali numa história como na vida” (*Ibid*). Podemos, portanto, compreender que o género, para Solveig Nordlund, ainda que não seja descartável nem secundário, não é uma limitação ou uma imposição, é maleável e mutável conforme a história o pede: há homens e mulheres e homens mais masculinos e mais femininos, e mulheres mais femininas e mais masculinas. E estas personagens servem a história e são vestidas pelos melhores actores.

O caso de Solveig Nordlund no seio dos nossos estudos de caso é paradigmático: uma cineasta estrangeira que trouxe um ponto de vista diferente para o cinema português, que tentou também, segundo a própria, aproximar o seu cinema do público. Por outro lado, é a única cineasta e guionista contemporânea em análise que diz nunca se ter sentido discriminada como mulher no cinema, à excepção de uma vez, por causa de dinheiro, para tentar perceber se Nordlund, como mulher e como estrangeira, deveria ter direito ao mesmo quinhão de dinheiro que seria dividido pelos restantes membros do Centro Português de Cinema. Depois da questão ir a votação, Nordlund ganhou o direito de receber a mesma quota parte do dinheiro, o que achou natural “porque também em relação aos homens, havia lá homens também que não tinham feito muita coisa. Portanto, eu era igual aos outros. [...] De resto, se uma pessoa quer trabalhar [...] não tem problema

nenhum.” (*Ibid*). Solveig Nordlund trata com muita naturalidade a questão do género e de ser mulher, não é algo que tenha consumido a sua carreira, influenciado os seus filmes ou géneros que escreve ou o trabalho que tentou concretizar. É mulher. É guionista. É cineasta. Tudo é tão “natural” como respirar. E essa facilidade e naturalidade com que trata os géneros como iguais é talvez aquilo que mais devamos aproveitar de Solveig Nordlund para o nosso estudo. É mulher e é o paradigma que nos mostra que nada lhe foi impossível por causa disso. Claro que também é estrangeira e, como a própria admite, mais lhe foi permitido por isso.

Com setenta e três anos, Solveig Nordlund não mostra tenções de parar tão cedo. Continua a trabalhar para a televisão na Suécia e continua a ter muitos planos para o futuro, entre eles adaptar *Dina e Django* para uma peça de teatro musical dançada, porque encontrou um bailarino que seria um óptimo Django e porque acredita que ainda haveria muito a aproveitar dessa história. Para o cinema quer ainda fazer uma longa-metragem ficcional passada no norte da Suécia, onde actualmente vive, sobre os refugiados e especificamente sobre raparigas, crianças, que são educadas como homens até à puberdade, sobre uma prática cultural denominada como *basha posh* (que se traduz literalmente como “vestida como um rapaz”). No Afeganistão, Irão, Iraque, quando uma família tem só filhas, uma delas é registada, educada e tratada como um rapaz para ajudar as irmãs a ir à escola e para as proteger. “Families that can’t produce a son sometimes resort to this deception, dressing up one of their girls as a boy and presenting her as a male offspring to society.” (Arbabzadah 2011). Um artigo do *The Guardian* identifica mesmo estas crianças como “a third gender, cut through ethnic groups and across geographical lines” (Nordberg 2014). Em alguns países, a operação de mudança de sexo de mulher para homem é até financiada pelo Estado se a mulher assim o quiser, é um direito dela. Em outros, chegando à puberdade, as mulheres são obrigadas a comportar-se novamente como mulheres e a casar.

A ideia de Solveig Nordlund é aproveitar esta herança cultural dos refugiados e contar a história de uma dessas raparigas que em tudo, menos fisicamente, é um rapaz, e perceber o que pode acontecer a partir daí. “E a questão é: o que é que vai acontecer agora à rapariga? Porque [...] ela pode disfarçar-se... [mas] ela de facto tem todos os condimentos, portanto é rapariga fisicamente.” (Nordlund 2018). Este é o novo projecto para longa-metragem que Solveig Nordlund quer desenvolver e não deixa de ser interessante que este novo guião aborde justamente questões de género e de subversão de

género, o que é o feminino e o que é masculino. É esta maleabilidade de trabalhar o género e preconceitos de género que tornam também os filmes de Solveig Nordlund num espólio de trabalho digno de análise no âmbito desta investigação. Não podemos deixar de aguardar o que mais nos poderá trazer esta cineasta no futuro.

### Case Study 3: Margarida Cardoso (1963-)<sup>53</sup>

“What drives me, both in my work and personal life (which I never set apart), is the creation of an infinite number of moments that make me feel excited to be alive. It is understanding the world, even knowing I never will.”

(Margarida Cardoso 2015; my translation)

Margarida Cardoso is a Portuguese screenwriter and filmmaker known for her fiction films and documentaries. Throughout her career, she has brought into the Portuguese cinematic culture two themes that have been sparingly addressed (in Portuguese films, history and public culture): colonialism and postcolonialism. Cardoso is a crucial and valuable subject within the scope of this PhD, despite having gained recognition through her documentaries and as a filmmaker/director, and not specifically as a screenwriter. As stated, “Cardoso’s work is concerned with issues including Portugal’s colonial past, the cinematic representation of postcolonial societies, particularly Mozambique, and the different ways in which memory is shaped.” (Faulkner and Liz 2016, 1). Moreover, and more importantly, these concerns are portrayed from a feminine perspective. Cardoso’s feature-length fiction films, which will be the focus throughout this chapter, are not only made by a woman, but also written by one and have women as their main subjects. Therefore, not only is Cardoso bringing into Portuguese cinematic light themes related to the Portuguese colonial war, that have been purposely forgotten and ignored in Portuguese cinematic culture, but she also portrays and interprets these issues through female voices (that of the writer/director as well as of the female characters she creates). Her consistent focus on the female experience of themes and subjects historically labelled as male (namely war and colonialism), as well as her choice in adapting Lídia Jorge’s book for her first feature-length fiction film are the primary reasons to include her in this project.

Margarida Cardoso has written and directed two feature-length fiction films: *A Costa dos Murmúrios* (2004), adapted from the eponymous novel by author Lídia Jorge,

<sup>53</sup> This chapter was developed at the University of Reading under the advisement of Professor Lucia Nagib (along with my advisor, Professor Paulo Filipe Monteiro). For that reason, it is written in English and it might show small differences in structure in regards to the other case studies in this PhD.

and *Yvone Kane* (2014)<sup>54</sup>, based on an original screenplay by Cardoso. *A Costa dos Murmúrios* depicts the story of Evita, a young woman who arrives in Mozambique back in the 1960s (amid the colonial war) to marry her boyfriend Luís, a young mathematician who is in Africa, having been conscripted for mandatory military service in the Portuguese armed forces. From the start of the film, Evita realizes the man she is marrying is not the same man she had once known, back in Lisbon. This realization triggers an identity crisis: Evita no longer recognizes her fiancé nor does she recognize herself in this foreign land she has travelled to. On her path to discovery (of her husband's new identity as well as her own), it is the voice of present Eva (who was once Evita) who leads the viewer throughout the story. Eva helps the audience question their notions of memory, reality and history whilst leaving them with an underlying feeling of doubt about what is real and what is not.

*Yvone Kane*, Cardoso's second feature-length fiction film, also follows the journey of a woman, Rita. Set in the present, Rita, who has just lost her daughter, returns to an unnamed and anonymous place in the Africa of her childhood to reunite with her estranged mother, Sara, and to investigate the death of Yvone Kane (a Che Guevara-esque character and guerrilla fighter whose death remains a mystery). The film, however, is not a thriller or a true investigation into Yvone Kane's death. The investigation serves as a survival tool for Rita. It allows the subject to go on a journey of self-discovery in this Africa that, as she realizes, is no longer the Africa of her childhood, but a new Africa still haunted by the ghosts of colonialism. Rita and Sara, who appear not to belong to anywhere anymore (not to Africa, nor to Portugal) are "orphans" with no territory to claim as their own. Each one, in their own way, have to deal with the grief and the ghosts from their pasts and to realize that, in the words of Margarida Cardoso, "nothing can be mended" (Cardoso 2014a, 5). Memory and the rewriting of memories cannot mend history.

These two very short synopses on Margarida's Cardoso feature-length fiction films showcase some of the themes that seem to be recurrent in her work: Africa and the taint of the colonial war; the demystification of historical truths using memory and fiction;

<sup>54</sup> In the data provided by the ICA and used in chapter 3 for the numerical analysis of gender in Portuguese cinema, *Yvone Kane* is dated as being from 2012. This happens because the dates in the ICA's records refer to the dates the films were submitted to the Institute. In the course of this PhD, however, the choice was made to date the films according to their first screenings and official release dates. Hence the discrepancy in the dates attributed to some films.



the tracing and creation of a feminine memory; the questioning of identity and self-discovery; the female point of view; the ambiguities between the feelings of guilt and longing, *saudade*. Ambiguity seems to be a trademark in Cardoso's feature-length fiction films: she chooses themes associated with the male experience (colonial war) and gives them a feminine point of view; she appeals to the truthfulness of history through archive footage, but rearranges this truth with fiction and memory (feminine memory); she describes the atrocities of war and the colonial past but, through the eyes of the female leads, the spectator never sees many of these said atrocities. The female perspective seems to allow, and even justify, these ambiguities in Margarida Cardoso's work. Furthermore, this female point of view (along with the fact that women are the ones who are building the memory of the past) allows Margarida Cardoso to question and re-evaluate history and cultural memory.

Retracing to this PhD's main research question, "How has the role of women as screenwriters in Portugal from the 1920s onwards influenced the current cinematic culture?", this chapter will examine the ambiguous re-evaluation of Portuguese colonial and postcolonial history and cultural memory in Margarida Cardoso's films, which she accomplishes using a feminine point of view and sensibility. Moreover, following the scope of this PhD, that also questions the existence of a feminine point of view and writing in screenplays, this analysis will be carried out focusing on the reading and the study of Margarida Cardoso's screenplays, her writing themes and style. Finally, an interview with the screenwriter/director, conducted after the completion of the screenplays and films' analysis, will help to better understand what might have been missing in this study as well as Cardoso's reading of her work.

### **C.S. 3.1. *A Costa dos Murmúrios*, Lúcia Jorge's Book**

Lúcia Jorge's novel *A Costa dos Murmúrios* was released in 1988. Set in the 1960s, it delves into the colonial war and experience from a female perspective (Eva's point of view). Before going further into the analysis of the book and its content, it is fundamental to understand how the colonial past has been dealt with in Portugal and Portuguese history to better appreciate the book and the themes it focuses on.

Portugal is said to be the oldest nation-state in Europe. It became the Kingdom of Portugal in 1139 and it remained a Kingdom until 1910 when it became a Republic. Along

with Spain, Portugal was known as the birthplace of the world's first explorers and conquerors which led to the rise of the Portuguese Colonial Empire. As per Boaventura Sousa Santos, "Portugal was the first European power to embark in overseas expansion and the one that kept its empire for longest. If colonialism played a crucial role in the system of representation of western modernity, Portugal was pioneer in the construction of this system [...]" (B. d. Santos 2002, 24). Due to this long-lasting colonial empire, as Boaventura acknowledges, Portugal and the Portuguese identity was forever imprinted by the colonial experience. "The fact that the Portuguese empire lasted a long period of time and that a calamitous decolonization process ensued, including the failed attempt to create a 'commonwealth-like' space glued together by language, presents Portugal as a particularly incompetent coloniser and 'post-coloniser'." (Faulkner and Liz 2016, 3).

Additionally, the Portuguese dictatorship was one of the longest-lasting dictatorships in Europe, spanning from 1926 to 1974. During these years of fascist dictatorship, the government's policy decreed the Portuguese colonies<sup>55</sup> should remain Portuguese at any cost. This, inevitably, led to the colonial wars (best known in Africa and the former colonies as the War of Liberation). Angola was the first country to demand its independence and to declare war in 1961, which became known as the official year the colonial war commenced. Guinea Bissau and Cape Verde followed in 1963, and Mozambique in 1964. The colonies fought for their independence until 1974, the year the Portuguese regime was overturned. Official data provided in 1990 by the *Estado-Maior General das Forças Armadas* (Senior State of the Armed Forces) states that from 1961 to 1975 the war claimed the lives of 8.831 Portuguese soldiers. As for the number of wounded, the official records point to around 30.000 Portuguese wounded militaries of which 14.000 became physically impaired (cf. Mattoso, et al. 1994, 83). In the former colonies, the number of deaths and wounded is much harder to ascertain as no official figures have been disclosed. Nonetheless, the colonial war, that lasted over a decade, claimed the lives of countless warriors and civilians, Portuguese soldiers and African guerrilla fighters. In Portugal, during this period, the news of the war was sparse. The little information that came across from the colonies was that the Portuguese soldiers

<sup>55</sup> In fact, the official term for colonies from the 1950s onwards was "overseas provinces" (*provincias ultramarinas*). Following the main directives of Portugal's colonial policy which stressed the existence of a Portuguese Nation, comprised of mainland and overseas provinces in a homogenous multi-continental union, António de Oliveira Salazar meaningfully renamed the "old colonies" as "overseas provinces". During the course of this PhD, however, the term "colonies" will continue to be used instead of "overseas provinces".

were fighting for their land, trying to help their African brothers. The guerrilla movements were described as savage natives trying to destroy the colonies. Portuguese soldiers, on the other hand, were hailed as the saviours of the land and nation and were never portrayed as violent. To this day, this idea of the peaceful coloniser still endures in Portugal and, as such, is still taught in schools.

On April 25<sup>th</sup> 1974 a bloodless coup known as the Carnation Revolution finally overthrew the Portuguese government putting an end to the dictatorship. The illusion of Portugal's old glory was lost. The collapse of the dictatorship meant the demise and dissolution of the colonial empire and, with it, a veil of silence fell on the Portuguese colonial experience. As Rui Azevedo Teixeira described it, it was the "silent war", ignored both before the end of the dictatorship, and after it (cf. Sabine 2009, 252). "[I]t was as if in the rush to put the past behind it, the nation had decided simply to forget the wound at the bare of both its past and present conditions: the decision in 1961 to pursue war rather than entertain alternatives to accommodate the desire for autonomy by its African colonies." (P. d. Medeiros 2000, 201). Up to the present day, "discussion of the colonial war has been almost completely absent from the public domain" (203). The colonial war became a taboo subject in the discourse of Portuguese history and ideology. Mark Sabine states that the war between Portugal and the African militias between 1961 and 1974 "remains a painful memory, engendering guilt, trauma and recrimination. The history of Portuguese society's coming-to-terms with the legacy of these wars, only now beginning to be written, can arguably be traced as much in the production and reception of cultural media as in the statements and actions of governments and institutions, or in the erection of memorials" (Sabine 2010, 291).

Only in 1987, more than ten years after the end of the war, after Portugal had regained its political and economic stability, did Portuguese literature truly begin to describe the experience of the war and the guilt associated with it. In essence, "the novels of the colonial war perform a cathartic function, allowing their authors to confront their anguished memories of the war and of their own forced participation in it" (P. d. Medeiros 2000, 206). It is precisely at this time and place, and within this set of postcolonial books, that Lúcia Jorge's *A Costa dos Murmúrios* emerges in 1988. A novel that questions the "possibilities of reconstructing the past through historical or fictional narrative" (Cabral 1997, 267; my translation) using a female perspective, the book is labelled as metafictional, postmodern and postcolonial (cf. Jordão 1999). Postmodernism, that tends

to defy definition and categorisation as a specific movement, emerged mainly after the Second World War. To quote Bauman: “Postmodernism is modernism that reached adulthood.” (*apud* Cabral 1997, 271; my translation). In fact, rather than the entrance into a new era, postmodernism is a reaction and a response to modernism and, as such, re-explores and re-examines features already found in modernism such as fragmentation, irony, subjectivity, critical revision and reassessment of history and the past, amongst others. In literature, for instance, postmodern novels explore subjectivity and fragmentation in the creation of narratives, plots and characters. Furthermore, fragmentation allows the reader to create multiple readings and interpretations of narratives and characters which is also a crucial feature of postmodern books: the introduction of a new conscious and creative reader whilst providing said reader with interpretative narratives and characters. Additionally, specific narrative techniques are also linked to postmodern novels and books (some of them tracing back to modernism features) such as: fragmentation, paradox, metafiction, historical metafiction (coined by Linda Hutcheon), irony, black humour and intertextuality. Lídia Jorge’s book analysis will help ascertain why it is considered part of the postmodern movement. *A Costa dos Murmúrios* uses several of the aforementioned narrative techniques to question the reality of the story being told, history and memory. Jorge’s book undermines its own story and fictional world to question objectivity in historical narratives and personal memory.

The book is divided into two parts: “Os Gafanhotos” (Jorge 1995, 1-34) and a commented reading of “Os Gafanhotos” by Eva, formerly Evita (35-274). Nonetheless, the book is fragmented throughout, as the voice of the present (Eva) disrupts the never linear narrative of memory (Evita).

In “Os Gafanhotos”, a seemingly absent and anonymous narrator (who is later revealed to be Evita), describes an apparently truthful and historic account of events regarding Evita’s marriage to Luís and Luís’ suicide: “an excess sense of harmony, happiness and beauty can provoke suicide more than any other state of mind.” (Jorge 1995, 33). In this part of the book, the main characters are introduced: the bride “who had arrived only the night before but whom everybody already called simply ‘Evita’” (2) and who observes this new land and her surroundings with awe (her gaze will lead the story that the reader will follow and interpret); the groom, Luís, a seemingly virile soldier who wants to impress his hero and captain, Jaime Forza Leal, but who tragically succumbs to suicide; Jaime Forza Leal, Luís’ captain, and his wife, Helena, “a rather unique couple”

(5). Forza Leal, “a big man” (*Ibid*) with “more decorations than would seem possible for a man his age” (*Ibid*) and a scar that ran from his chest “across his entire side, and disappeared in the middle of his back in a fleshy knot that looked like a flattened fist” (16) is overshadowed by his wife in the first part of the book: “Her singularity was distinct from his.” (5). Helena is depicted as a beautiful red-haired woman who is unlike any other woman. Forza Leal’s violent and sadistic traits, on the other hand, are also promptly described: “Naturally, the Captain slapped his wife.” (24); alongside Helena’s submissiveness: “Naturally, her husband approached her, pulled her to himself, and she offered her face, her tear, and hair, leaning all of it in his shoulder, naturally.” (*Ibid*). Lídia Jorge describes this couple as the couple everyone (including Luís) aspires to be: “Naturally, the other couples tried to imitate them, but imitation was difficult, and the slapping didn’t quite have that violent, aesthetic impact that had been attained by the groom’s captain.” (*Ibid*).

Apart from Odília (Helena’s black maid that is introduced in the second part of the book), the remaining female characters described in the narrative are nameless and depicted simply as somebody’s wives – a trait which seems to determine their identity. The remaining male characters, on the other hand, are sometimes granted a name (Góis and Álvaro Sabino, Evita’s lover, for instance), but are predominantly named as officials, generals, lieutenants, managers, journalist, among others. Their ranking post or job defines their identity. Furthermore, these men all look the same to Evita, the character who is biasedly introducing the other characters and the narrative to the interpretative reader.

In the second part of the novel, Eva comments and discredits some of the information narrated in “Os Gafanhotos”. “You like harmony?”, Eva asks in the book, “Me too, that’s why I appreciate so much the peace permeating the night in ‘The Locusts’.” (66). At the same time, Eva advises the writer (and the reader) “not to worry about the truth that cannot be reconstructed or about verisimilitude, which is an illusion of the senses.” (36), but rather to choose the truth that is better fitting. “The theory has a vital force that goes beyond life. The theory and the story.” (273). As Eva remembers and dwells on the life of Evita, the reader follows her fragmented story. This is a novel about women. The women who were left behind by their husbands fighting in the war overseas, and who had to come to terms with this reality. Helena, the passive submissive wife, and Evita, independent but amid an identity crisis, are both trying to find themselves and

survive in a hostile, violent and male-orientated world. Eva narrates the story as she remembers it, in waves, going back and forth, telling and retelling history. But, “I’m not neglecting history.”, Eva states, “I even find history’s pretentiousness interesting; it is a much more useful and complex game than cards.” (36). According to the narrator, who is also the main character of the book, history is a game, and Eva is playing with it and with the reader.

*A Costa dos Murmúrios*’ mere structure, as well as the reading and interpretation of its main character, already help identify this novel as postmodern. Moreover, two of the most important features in the narrative also become apparent: the storyline is fragmented and self-reflexive – the story (and history) is fragmented and questions itself. As for the main character and narrator Evita/Eva, she also has a split personality: she was, and in some sense still is, Evita, but she is also (and primarily) Eva who questions Evita’s past and memories. Lúcia Jorge’s questioning of history, memory and past events seems to echo Walter Benjamin’s thesis on history: “To articulate what is past does not mean to recognize ‘how it really was’. It means to take control of a memory, as it flashes in a moment of danger.” (Benjamin 2009, 7). That said “moment of danger” in Lúcia Jorge’s novel is Evita’s realization that the truth is not the truth anymore, that the groom is not the same anymore, that everything is ever fleeting, ever-changing, and that nothing is ever as it once was. “The consciousness of exploding the continuum of history is peculiar to the revolutionary classes in the moment of their action.” (17). In this case, the “revolutionary classes” are women and they do try to defy the “continuum of history” to find their own space in it.

According to Hélène Cixous “Woman un-thinks the unifying, regulating history that homogenises and channels forces, herding contradictions into a single battlefield.” (Cixous 1976, 882). Thus the fact that women (Eva and Evita) are telling the story, and the fact that the story is about women (Eva, Evita and Helena), as per Cixous, allows for a rethinking of a now fragmented history. “Because she arrives, vibrant, over and again, we are at the beginning of a new history, or rather of a process of becoming in which several histories intersect with one another. As subject for history, woman always occurs simultaneously in several places.” (*Ibid*). Besides being multiple as subject (as Eva/Evita is), “In woman, personal history blends together with the history of all women, as well as national and world history” (*Ibid*). It is precisely this fragmented, and sometimes ambiguous, recount of memory and history made by women and about women in the

reconstruction of history, that interests this study the most when analysing this book and when considering Margarida Cardoso's adaptation of it. This novel "of memory", as Rui Azevedo Teixeira called it (Teixeira *apud* P. d. Medeiros 1999, 64), and as stated in previous papers and books on Lídia Jorge and *A Costa dos Murmúrios* (namely A. P. Ferreira 1992, Cabral 1997, P. d. Medeiros 1999 and 2000, A. d. Medeiros 20004, to cite but a few), uses a feminine point of view to invert (or subvert) the ideal that remains of the peaceful colonialist. Through a woman's gaze, removed from the masculine point of view that has defined the colonial war, a rethinking of history and a reviving of memory might be possible and start to occur. Consequently, the fact that the entire story is told by a woman and is about women is not by chance or artifice. This female perspective is the very mechanism that allows for an openness and fragmentation of history, as Hélène Cixous stated, that brings new light to what might be true or not.

When reading *A Costa dos Murmúrios*, the names given to the characters cannot be ignored as they reinforce the symbolisms associated with women in the novel. Evita/Eva, a fragmented dual character who searches for the truth and seems to set herself apart from patriarchal norms, has the name of the first woman – the woman who took the apple and who cast men out of Paradise, the source of men's suffering on Earth. As for Helena, the other female lead, she is described as the opposite of Evita and called "Helena of Troy" by several characters in the novel, namely Eva and Evita. As Evita puts it: "Saying 'Haec Helena' is the same as saying 'there's the cause of the conflict'" (Jorge 1995, 69). Hence, the two main female characters in the book are Eva (responsible for the beginning of men's suffering on Earth) and Helena (the cause, source and origin of conflict).

On the other hand, the fact that the other women in the novel have no names apart from Odília (Helena's black servant) is also worthy of analysis. They are no more than secondary figures and treated as such, they are the property of men. Finally, there is Jaime Forza Leal. The man who represents the atrocities of the war, violence, the seeming apathy towards violence, and who turns this violence into something "natural", also has an interesting name: Forza Leal – Loyal Force<sup>56</sup>. This ruthless man with a scar that runs across his chest stands as metaphor of the colonial past: scarred, indifferent, violent but

<sup>56</sup> In fact, in Portuguese the word for "force" or "strength" should be "Força", not "Forza". However, "Forza" does mean "strength" or "force" in Italian. Furthermore, the written Italian word, as well as the sound of it when read out loud, are almost exactly the same as the Portuguese one. As such, this study strongly believes that "Forza Leal" is not a name that was given by chance.

loyal (to whom or what it is not clear, probably to the state and to his men). Therefore, the naming of the characters becomes an integral part of building them as well as understanding them and the story that is being told.

These names, and the absence of some of them, work in an ambiguous and ironic way in favour of the story. Evita/Eva always transcends her boundaries – she is the source of the fragmentation of history. Helena is the source of knowledge and the source of conflict because she shows Evita the truth about her husband which leads to a personal struggle and conflict. Helena is the source of the questioning of historical facts. Forza Leal is the symbol of men, history and colonialism: wounded by an unknown colonial past and defending the memory of the present. The way Lídia Jorge describes the characters and christens them could even be considered masculine, or somewhat imbedded in patriarchal ideology. Paula Jordão, for instance, questions if Evita is, in fact, outside the patriarchal model (as she wants to be) or if she is mimicking it. By portraying Helena as “Helena of Troy” and as an object to be looked at, Evita and Eva seem to be a pseudo-male built character (cf. Jordão 1999). However, irony is one of the most common features in postmodern literature. Also, in *A Costa dos Murmúrios*, Lídia Jorge does imprint the entire narrative and the construction of Eva’s character with irony which helps balance the pseudo-male/patriarchal assessment.

According to Murray Smith in his book *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and Cinema*,

the spectator [is] an imaginative agent – an agent who knowingly fulfils certain institutional roles; whose mental life is constrained by particular beliefs and values, but whose imaginative capacities allow for change in what is assumed – automatized – and what is questioned; an agent for whom emotional response is part of a larger cycle of action, perception, and cognition, rather than an impediment to any of these. (M. Smith 1995, 63)

The reader is building a story in his mind through the story that is being told by the characters. In turn, the characters that build the story engage with the reader. The way that Eva’s character is constructed is interesting in this sense. As per Murray Smith (when outlining the three levels of engagement pertaining to the structure of sympathy) recognition, alignment and allegiance are the three planes that should be considered when trying to create sympathy and engagement with a character. “Recognition and alignment require only that the spectator understand that these traits and mental states make up the



character. With allegiance we go beyond understanding, by evaluating and responding emotionally to the traits and emotions of the character, in the context of narrative situation.” (85). When developing the character of Eva (and Evita), Lúcia Jorge is questioning the reader’s allegiance with the character. By placing on Eva an apparent repetition of a patriarchal model and a way of seeing women (and given what is already known of the character, her traits and mental states), the writer is not trying to perpetuate a patriarchal ideology. On the contrary, by questioning the possibility of the reader to ally with the character (as she does not seem to fulfil what she was built to be), Lúcia Jorge is using Eva (the construction of an Eva that defies allegiance) to ironically question a patriarchal model within a historiographic metafiction, a term coined by Linda Hutcheon (as stated before) that refers to “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (Hutcheon 1988, 5).

This preamble about *A Costa dos Murmúrios*, the novel, more than a thorough analysis of the book, intends to set the tone and the themes that will be encountered again in the adaptation: ambiguous history, truth, memory and the absence of memory, underlying guilt and femininity. This was the novel Margarida Cardoso chose to adapt as her first feature-length fiction film. Before discussing the adaptation made by Cardoso, it may be interesting to note that, although the book is fictional, it resonates with the experience both Margarida Cardoso and Lúcia Jorge had in Africa. The novel is not autobiographical, but both Cardoso and Jorge did live in Mozambique, in Beira, in the same Hotel (Empório) and at the same time. Margarida Cardoso lived in Beira with other women in her family, having followed her father there; Lúcia Jorge was a teacher in Beira (Mozambique) to where she had moved to be with her husband who was in the military. Cardoso lived on the eighth floor, Jorge on the ninth. Only one floor (and a seventeen-year-old age difference) separated these two women that would both be forever (albeit in different ways) affected by the experience of living in a war-ridden country. Furthermore, Lúcia Jorge divorced her military husband and married a journalist (while Evita has an affair with a journalist, Álvaro Sabino). Although the narrative is not autobiographical, as Jorge has stated in several interviews, it raises the question (as the narrative of the novel does as well) as to where fiction starts and where it ends.

### C.S. 3.1.1. *A Costa dos Murmúrios*, Margarida Cardoso's adaptation

To quote Brian McFarlane, “Whereas the novelist’s signature is entirely a matter of verbal manipulation, that of the film-maker (whether director, writer, producer, or even studio) will be the product of a signifying system in which the visual almost invariably dominates the perception of its viewer, taking precedence over the aural. [...] [T]he film’s enunciation necessarily involves much more than words.” (McFarlane 1996, 202). Even though “The language of film criticism dealing with the film adaptation of novels has often been profoundly moralistic, awash in terms such as *infidelity*, *betrayal*, *deformation*, *violation*, *vulgarization*, and *deseccration*, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity.” (Stam 2000, 54), in this study the issues concerning the fidelity of the adaptation in *A Costa dos Murmúrios* will not be addressed. Acknowledging that the translation of a novel into film, the intersemiotics of a written art into an audio-visual one, always implies shifts in meaning and interpretation due to the different signifying systems literature, screenwriting and film work with, this analysis will focus on the elements in the narrative or enunciation that require adaptation proper: working between two signifying systems, within literature’s linearity and film’s spatiality, with specific film codes and the ways in which stories in film/screenplays are presented instead of told (cf. McFarlane 1996, 26-29). Focusing not on fidelity or transposition but on the specific traits showcased on the adaptation of *A Costa dos Murmúrios*, Margarida Cardoso’s view and perspective on this story will be brought to light.

According to Lúcia Jorge, “The number of images a book offers are endless, the images in a film are finite. Switching from one thing to the next an inevitable diversion occurs where something in general gets lost in number and something else is gained in intensity.” (Jorge 2004a; my translation). Furthermore, she adds:

I do not find divergences per se between the film and the book, I find the displacement of elements and different modes of intensity to say the same thing – the desire to build an account of events to not let vanish in neglect something big and painful, personal and collective, that persists, the same desire to create a fictional space where something out of the paradigm occurs, the same desire to make it happen under the impact of images created by the hallucination of memory. (*Ibid*)

As stated, the focus of this study will not be on the fidelity or infidelity of the adaptation but rather on the displacement of elements and on the different modes a screenplay helps build a story with finite images and with a text that surpasses the page.

When considering Margarida Cardoso's adaptation it must be taken into consideration the reasons why she decided to adapt this specific novel as her debut feature-length fiction film and also the time period the film came out in order to better understand the differences between novel and adaptation.

According to Cardoso, whose body of work is mostly set in Africa (documentaries such as *Natal 71*, from the year 2000, and *Kuxa Kanema – O Nascimento do Cinema* from 2003, followed by her feature-length fiction films), her films relate to “a search of mine, an attempt to answer some questions” (Cardoso *apud* Coutinho 1999, 15; my translation). “I have this burden over me that I don't know where it comes from.” (*Ibid*). Margarida Cardoso lived most of her life in Mozambique and returned to Portugal when the colonial war ended, in the middle of PREC (Portuguese acronym for “Revolutionary Process Underway”). After the dictatorship was overturned by the Carnation Revolution, several political parties, military officials and left-wing groups tried to rebuild the government into a solid democracy, amidst popular turmoil. This process eventually came to an end with the approval of the Portuguese Constitution in April 1976. Therefore, and in this political context, the return to Portugal was harder than expected for Margarida Cardoso and her family. “I landed”, says Cardoso, “– literally, since my father was an Air Force pilot – in a country in the midst of PREC. Those years really made an impression on me.” (Cardoso 2015; my translation). Returnees, citizens who returned from the colonies, had to leave their adopted countries and to come back to Portugal with very little, leaving almost everything behind. Feeling betrayed by Portugal and Africa, they had to rebuild their lives in a country they no longer felt was their own. Even though Margarida Cardoso does not see herself in the discourse of the “victims of the revolution”, she understands why the returnees would feel like victims (cf. Cardoso 2015). The returnees were never given a narrative for the decolonization and were expected to simply forget.

Nonetheless, Margarida Cardoso could not forget. She feels it is important to remember and to tell the stories that have been kept quiet. On the other hand, forgetting, for Cardoso, was tantamount to having something from her life forever hidden, “and that causes a certain anguish. I think it was this need for searching, which is already present in my previous documentaries, that made me adapt *The Murmuring Coast*. I understood

that what I wanted to search for was there, at that time and in that place” (Cardoso 2004c, 4). Given that Margarida Cardoso’s work seems to be imprinted with her colonialist experience and that the two cannot be dissociated, it is necessary to continue to address and explore these themes and issues upon the analysis of the adaption.

As previously noted, in 1988, when the book *A Costa dos Murmúrios* was published, Portuguese history and culture were just starting to come to terms with the colonial experience. The film was released almost twenty years later, in 2004. Hence, it was in literature, not in film, that the colonial past and war firstly came to light. To this day, the colonial experience still rarely appears in Portuguese cinema and audio-visual media. Giving the colonial history and memory an audio-visual outlet and depiction still seems too difficult as it appears to affect Portuguese citizens deeply and personally. Cardoso is one of the few directors who, undoubtedly due to her own history, has brought the colonial experience to the screen.<sup>57</sup> According to Mark Sabine, “Cardoso’s film can be read as not simply reiterating a critique of *Estado Novo* colonialism and Lídia Jorge’s novel, but also as addressing cultural, political and military developments in the two decades since the novel, together with other prominent literary texts of the mid-late 1980s, broaching the divisive taboo regarding Portugal’s ‘silent war’” (Sabine 2010, 291).

Some research on Margarida Cardoso’s *A Costa dos Murmúrios* has emerged in recent years. Most of it has focused on the power of the image and sound in her adaptation. Both Estela Vieira (2013) and Mark Sabine (2009 and 2010), for instance, thoroughly point out and explore these traits. As per Sabine, it is through the power of visual and musical techniques, that mimic texts and evoke imperial nostalgia, countered with the depiction of a Mozambique that exposes the systematic violence of the gentile and peaceful colonial order, that the film accomplishes its intent to shed new light into the “silent war” and criticise it, even if in an almost delicate way (cf. Sabine 2009 and 2010). Estela Vieira, on the other hand, also states that “Cardoso’s primary focus on the power of the image reveals how an ubiquitous absence entrenched in society can lead to violence” (E. Vieira 2013, 73). Not disregarding the importance of visual and musical/sound techniques in Cardoso’s film, this study will not focus on these traits but on the story/enunciation and on the screenplay.

<sup>57</sup> Interestingly, one of the other case studies in this PhD, Teresa Villaverde, also explores the colonial theme in one of her films, *A Idade Maior*, which will be analysed in depth in “Estudo de Caso 4: Teresa Villaverde (1966-)”.

### C.S. 3.1.2. Analysing the screenplay

Before starting her career as a screenwriter-director, Margarida Cardoso was assistant director and script supervisor from 1983 until 1995 on over forty films, both Portuguese and foreign. According to Cardoso, working as a script supervisor, was an ideal way for her to gain experience and learn skills related to the film trade. Probably for that reason, up to this day, she states that “For fiction, I always have screenplays even if, when editing, the first thing that I start by doing is to deconstruct everything – to start transforming the last scene into the first; the tendency is always to undo everything.” (Cardoso 2011, 207; my translation). Therefore, analysing Margarida Cardoso’s screenplays seems very relevant as, in her perspective, it all starts with the script. Moreover, Cardoso feels that writing is a hard and long process where she immerses herself in research. “[W]e can be rolling around for years with the script, suffering immensely alone and writing it [,] and after that we end up with a guide” (204). Despite the writing process being a long and arduous one, she admits she likes to write alone. In *A Costa dos Murmúrios* she tried to have a writing partner that has writing credits in the film, Cedric Basso. However, in the end, the collaboration was unsuccessful. From then on, and because writing with a partner was for her not a positive experience, her creative and writing processes are done alone. In fact, having people read or see any of her unfinished work displeases her immensely. Cardoso needs time alone to investigate, read and write.

As the screenplay is a “guide” for Cardoso, it will be used both as a guide in this analysis and as a tool in order to question how the screenplay helped develop a path for an idea that is accomplished in the film. Upon meeting Margarida Cardoso in the course of this PhD, access was granted to some of her screenplays – those she felt comfortable sharing. For *A Costa dos Murmúrios*, for instance, Margarida Cardoso developed three versions of the script: the first one was very similar to the book and did not get the needed funding to be produced; the second version and revision was very “modern” (as Cardoso describes it), with flashbacks and an investigation into Evita (despite Cardoso finding this draft very uninteresting, it got her the needed funding); the third and last version, the one this study will further explore, was the one closest to what Margarida Cardoso wanted to do. “So there were these three phases, the ‘literary’ one, the one ‘to be funded’ and lastly, ‘my version’.” (209). Consequently, the focus of this analysis will be on “Cardoso’s version”.

When reading the screenplay for *A Costa dos Murmúrios*, this intermedial medium allows for an understanding of how the working through from book to film has been accomplished in order to, in the end, crystalize an idea and a story in sound and image. The screenplay allows the reader to see the film in their minds, but it is a different film than the one that truly exists. Nonetheless, the story and the same basic idea and enunciation behind the film (that persists from book to screenplay to film) still remains. This story and structure that survive the transposition from text to sound and image is what has been called in the course of this PhD “the implicit screenplay”. The intermedial medium that is the screenplay allows the reader to follow the path of the idea, of the story and structure, to better define how the textual story and enunciation has been transposed and transformed into the language of film. What now follows is an effort to study the path taken to build the “implicit screenplay” in this particular film.

The screenplay Margarida Cardoso wrote is itself another reading and interpretation of the book. As stated before, Lúcia Jorge’s novel is postmodern and “in post-modernism, the most democratic of literary codes, the role of the reader gains an even greater significance than in modernism” (Fokkema *apud* Cabral 1997, 268; my translation). Cardoso seems to be fulfilling her role as reader and to be allowing others to fulfil their role with a new reading and interpretation of the story through the screenplay (and later through the film). The screenplay shows significant differences when considering the book: it is not divided into two separate parts as is the book (“Os Gafanhotos” is present, but blended with the rest of the narrative and given to the reader at the same time as the rest of the story); it does deal with absent memory, but it focuses more on the search for the truth and for an identity than on the search for this memory (more than memory, absent identity is the main focus of the screenplay); guilt seems much more diluted in the screenplay (women, for instance, do not seem to be as affected by that underlying guilt). On the other hand, some traces of the book are still very present in the screenplay: the ambiguous history and the duality between truth/history and fiction; femininity – the screenplay still openly focuses on the female experience and point of view and uses that perspective to reveal new paths on the search for different histories and stories and different identities. Nonetheless, it must be remembered that Margarida Cardoso always seems to deconstruct her screenplays to build the actual film so these two mediums need to be put together to better compare and contrast them.

Considering the differences between the film (the ultimate reading and rebuilding of the screenplay, the implicit screenplay) and the book, as per Lúcia Jorge, these two mediums do not coincide in one fundamental matter: women were not simply innocent bystanders, they were complicit with the sins of men, both in real life and in the way they are portrayed in the book (cf. Owen 1999). As noted in the quick overall analysis of the screenplay, underlying guilt seems to be almost absent from this film, specifically in regards to the female characters. Margarida Cardoso, on the other hand, states that Evita is more passive in her film than in the book because she (Evita) does not know how to deal with violence (cf. Doval 2013, 7). The construction of Eva and Evita's character will be analysed in greater detail shortly, still, it must be acknowledged that women in the film are not absolved from guilt or sin. They seem to be less ridden with guilt, but they are complicit with what goes on around them: they choose to hide but to see (Evita in the slaughtering of the flamingo's scene, for instance); they mimic the actions of men at times (the way that Helena treats Odília mimics her husband's actions and makes her complicit of the way her husband treats her and acts in the war front). Women are not forgiven, but they are shown in a different light, through the language of film.

The way Evita's apathy towards violence is portrayed in the film is, nonetheless, very interesting when considering the adaptation that was done and when tracing it back to Margarida Cardoso's life story. Cardoso was but a child when she lived in Mozambique with her family and she spent most of her time with women. The atrocities of the war, violence itself, remained mostly guarded from her, which did not happen with Lúcia Jorge, who was an adult when she lived in Mozambique. This different view on the colonial era, almost with a childlike sensibility and innocence, brought some innocence back to Evita's character and guarded her (and the audience) from explicit images of violence. Violence, however, is present in the film, but differently than in the book: it is veiled and less explicit. There are some scenes which resonate explicit images of violence (the scene showing the slaughter of the flamingos, the photographs of the war), but actual images of the war, actual moving images of violence (the flamingos being shot, for instance, the image of them dying) are almost absent from the film. This absence of some explicit images of violence (including war violence) in the film results in the creation of an ambiguous feeling: by not showing the viewer something he/she knows occurred, and by showing the audience violence in a different way (in the character of Jaime Forza Leal, for instance, or psychological violence), the viewer becomes much more aware of the

images that have been concealed from him/her. The absence of explicit violence is then a new form of virtual violence that the viewers can create in their own mind: the audience does not see the flamingos falling or being shot, but in their minds they might see it very clearly. Nevertheless, in the screenplay, the description of explicit images of violence is written, as in the scene of the slaughtering of the flamingos (there is a poignant description of the flamingos falling down, dead). In due course, this scene will be analysed in greater detail, comparing and contrasting the way it is shown both in the written screenplay and in the film. Regardless, for now, it is important to highlight these questions that start to emerge related to the reasons that led Margarida Cardoso to choose to veil explicit images of violence in this particular scene.

Even though there are differences in the adaptation, despite Evita becoming a different character, less guilt-ridden and guarded from explicit violence, Lúcia Jorge (in a presentation of the movie in Lisbon's Book Fair, 2017) acknowledges that, regardless of Evita's transformation, she is still Evita in the film: the changes the character had to go through to become flesh and bone instead of a written character did not kill Evita or the core of the character. When Lúcia Jorge looks at Evita on screen, she sees her Evita from the book.

As with the screenplay, the film does not have a double structure, it is not divided into two separate parts, at least not explicitly. "Cardoso's conscious choice to have a continuous milieu shows that the film is not to be understood as a depiction of the clash between two cultures or nations, or even for that matter, as an exercise in the duplicity of possible or impossible modes of narrating and questioning historical truth [...]" (E. Vieira 2013, 73). Nevertheless, the very beginning of the film does introduce the spectator to the dualities and ambiguities the book contains. The film might not be explicitly divided into two parts, but this study argues that the split between reality and fiction, the slip between history and the search for identity, and the split in Eva/Evita's character, are still present (even though in the screenplay, for instance, Eva never makes an appearance, always being called Evita).

The entire screenplay will not be analysed in detail. Instead, the focus will be on six specific moments and sequences from the book, the screenplay and the film. Comparing and contrasting them will allow a better understanding of how the implicit screenplay has been constructed in this project and the actual differences to be found in



the transposition of mediums. On the other hand, the choice of these six moments also closely relates to the scope of this PhD's research question.

#### C.S. 3.1.2.1. The opening sequence: questioning reality and history

The beginning of *A Costa dos Murmúrios* has what has been described as one of the most impressive opening sequences in the Portuguese cinematic culture. The screenplay and the film, however, start in a completely different way than the book does.

The book starts with a kiss. Luís kisses Evita, the bride, on their wedding day, as the photographer captures the entire scene (“their tongues touched for the photographer” (Jorge 1995, 1)) and the audience cheers. The photographer is an important element in the beginning of the book as, trying to capture the reality of the kiss and of the wedding day, he continuously leads the bride and groom and asks them to pose, “Hurriedly, the photographer asked the groom to lift the bride off the ground and hug her up against his chest over by the railing” (2). Furthermore, the photographer is also the character who chooses what should be captured for posterity or not: “He was a sensitive man, the photographer, and for that reason he no longer wanted to take pictures of the table or the cake.” (6). This photographer, who only decides to capture the best of the wedding, seems to represent what the general public (and the Portuguese history) has chosen to take from the colonial past: only the pleasant and beautiful pictures.

In the screenplay, there is no reference to the photographer and the narrative does not start with a kiss or with the wedding. The screenplay describes black and white archival footage from daily life both in Portugal and in the colonies: “Typical images of the *Estado Novo*. Images of propaganda representing stability, happiness, progress and a multiracial society. We also see images of the glorification of the war, military ships departing, people acclaiming the soldiers that return from the colonies...” (Cardoso 2004a, 1; my translation)<sup>58</sup>. As these images are on the screen, the shots become closer and closer, isolating looks and gestures. “Without its global context, these fragments of images are going to reveal what is ‘beyond propaganda’, the human and contradictory side.” (*Ibid*). The images become increasingly unclear until the screen turns to black and a caption appears: “There is a place that darkens, day by day, at the speed of the years.”

<sup>58</sup> All quotations from *A Costa dos Murmúrios* the screenplay (Cardoso 2004a) are my translations unless stated otherwise.

(*Ibid*). In this first sequence, the screenplay seems to be attempting to portray the history that is known by the public (through the archival footage) but in a different light. The images on screen (described in the screenplay) are what the audience knows to be true about the colonial past, except that, upon a closer look, the images before them do not become clearer but more ambiguous leading the audience to question what is real and what is not.

From this opening scene, the screenplay goes to scene 2, an image of the rough sea followed by a close shot on Evita's face. The reader/spectator is meant to "hear" amplified sounds underwater: "Breathing and the beating of a heart, as when we have our head underwater and we hear the sound of our own body." (*Ibid*). Evita is underwater and the reader/spectator can feel like he/she is alongside her. The metaphor of Evita being submerged and needing to emerge from the rough sea to uncover the truth is also evident.

In scene 3, the reader/spectator finds him/herself in a moving train where two lovers (a man and a woman who are not named in the screenplay) make love. (This moment is also part of the novel when Evita is reminiscing on who her husband once was (Jorge 1995, 63-64).) The screenplay then follows to scene 4: Evita and her newlywed husband go to the flamingos' site for the first time. (This segment is also taken almost in its entirety from "Os Gafanhotos" (Jorge 1995, 8).)

The Stella Maris (hotel) is only mentioned in scene 5 of the screenplay and only in scene 6 does the reader/spectator get to the terrace of the Stella Maris and the wedding party. Even though the photographer is never mentioned in the screenplay, and despite the obvious differences between book and screenplay in this beginning, one of Margarida Cardoso's main concerns is to show that there is more to history than the pretty pictures she portrayed with the archival footage and than the audience is aware of. If in the book the photographer and his staging of the bride and groom and of the wedding party leads to questions about the truth and the reality of the truth captured in images, in the screenplay, that same questioning is present, but through different mediums and different conjunctions of moving images (described through text). Both mediums are leading the reader/spectator to question what they think they know in the search for the truth, but they use different signifying systems to do so.

The film's opening shows some differences from the screenplay. The film does begin with archival footage of military personnel and their families disembarking in the colonies: children, women, step out of the airplanes and into a new land filled with green

and wilderness. Paired with these images, Simone de Oliveira's song, "Sol de Inverno", is heard:

Lord knows that I wanted to be happy with you. Live in the sun of your tender eyes. Your desire, dead, I live in my desire, spring in bloom in the winter's sun. Dreams that I've dreamt, where are they? Hours that I've spent, who has them? What's the use of having a heart not to have anyone's love? Kisses that I gave you, where are they? Whom did you give what was mine? It's better not to have a heart that to have one and not have it, like I. (Oliveira 1965; my translation)

What is shown in the film is what the general public knows to be real: the archival footage, paired with a song about loss and longing. The archival footage then turns to the city and to the contrast between the black natives and the white colonisers. Finally, the audience sees Evita inside a bus. There is no clear split between the archival footage and fiction, the two blend together which creates an interesting effect that, again, makes the viewer question reality and history.

The break between reality and fiction comes a couple of minutes later. From the opening scene with archival footage and Simone de Oliveira's song the film turns to Evita's bedroom (scene 5 in the script, but very reduced) and Evita dressed as a bride. Following that, the film assumes its own fiction with a caption: "And then the bride, who had arrived only the night before, but who everybody already called simply Evita, opened her eyes." (Cardoso 2004b, 00:03:03)<sup>59</sup>. If in the screenplay there is a description of Evita underwater and of her memories with Luís (scene 2 and 3), in the film she opens her eyes and is ready to see what goes beyond pretty pictures. The basic idea of the screenplay (of this guide) in the opening scene, "to reveal what is 'beyond propaganda'" (Cardoso 2004a, 1) is very much accomplished by the film. Moreover, despite the opening scene from the screenplay and the film being completely different from the opening of the novel, they pick up themes from the book: both the screenplay and the film use the photographer's point of view, without making the audience realize it (the presence of the photographer). The camera itself represents the eye of the photographer. The implicit screenplay – what remains from the transposition from book to screenplay to film (that entails different readings and the transformation of the story or enunciation into different languages) –, carries this underlying theme that reality is more than meets the eye and

<sup>59</sup> When quoting from the film (Cardoso 2004b), the official subtitles for *A Costa dos Murmúrios* were used.

that history needs to be questioned. To understand, however, this message that the implicit screenplay conveys, the screenplay as written text becomes more than a mere intermedial document, it becomes fundamental in better comprehending the ways in which the implicit screenplay is being built on screen.

#### C.S. 3.1.2.2. The wedding sequence: building the characters in different mediums

The second moment to be explored is the wedding sequence. The book, as already seen, starts with the wedding sequence on the terrace: the bride and groom celebrate with their guests as the photographer captures the idyllic memory. Furthermore, this is the moment in the novel where the characters and their specific traits are first introduced. Additionally, the timeframe and the setting for the story are also revealed: “This was twenty years ago, and back then it wasn’t the custom for couples to dance separately, one in front of the other, like fencers of times gone by.” (Jorge 1995, 3); moreover “the city of Beira, spread prostrate from the heat along the seashore, was as yellow as pineapple and papaya.” (4), “Africa is yellow, ma’am” (*Ibid*). This is the first time the reader comes face to face with the yellow Africa and its inhabitants: the white men with uniforms that all look the same, and the black men with white uniforms. Colours are very important in Lúcia Jorge’s description, they set a tone and give shades to the narrative: primarily black, white and yellow.

In the description of the wedding sequence from the book, the bride uses the groom’s sword to cut the cake, “and split the cake through to the table top” (2). This idea of the bride, Evita, taking the husband’s sword and cutting through the cake, slicing it, is very strong and gives the reader an immediate indication that she might not be an innocent bystander: she is capable of taking her husband’s sword and of using it. In building the character of Evita, this description provides the reader a sign of who she might be, of what she is capable of doing and of her silent complicity with violence.

After the cutting of the cake, Evita dances with several military men who all appear the same to her. When Forza Leal and Helena arrive at the wedding party, they set themselves apart from everybody else and Evita cannot take her eyes off them. As is now becoming apparent, Evita’s gaze is emphasized throughout the wedding sequence: it is through her eyes that the reader sees the story and he/she will focus on what Evita wants him/her to focus on. At the end of the wedding sequence, as Evita and Luís leave the

terrace in harmony, Evita asks: “Do you think we fooled them?” (7), which, evidently, is worthy of notice. Evita is talking about the wedding party and their guests, but she could be talking about the reader: did she fool them, which leads to question if the reader can really trust this Evita to tell him/her the truth. Even though in “Os Gafanhotos” the story is told as if it were the truthful account of events, there are already some traces and clues as to the ambiguities within the story to come. “It was amazing, everything that happened on that terrace, and it wasn’t over yet. Things were just beginning, like the early warning signs of a storm.” (*Ibid*). In the book, the description of the wedding sequence ends just like that: with a warning stating that the storm is coming.

In the screenplay’s wedding sequence, the reader/spectator starts by seeing Evita in her wedding dress walking across the terrace amid her wedding party with her back to him/her. The scene depicts a very windy terrace where Evita (not Eva, there is no name distinction in the screenplay despite there being a clear split in Evita’s personality) starts her voice-over:

Don’t worry about the truth... For you, for me, who have gone where we have gone, a slight correspondence suffices... simple things. I remember mainly the water, the bugs, the smell of the fruit, some men and women, a ball... And it’s not too little. If I remember Evita? Yes... Today I can see her clearly crossing the terrace of the Stella Maris hotel and I feel some esteem for her, I even miss her, the time I had a tiny waistline... Back then, that’s what they called me. Back then, Evita was me. (Cardoso 2004a, 3)

Most of this voice-over from Evita can be found in the novel as Eva voices and sometimes contradicts her memories in the second part of the book (Jorge 1995, 36-38). There seems to be some willingness from Margarida Cardoso to be faithful to the original source and to Evita’s character. As in the book, Evita is on the terrace on her wedding day, but Cardoso combines details from “Os Gafanhotos” with dialogue from the second part of the book. As the second part of the book is a reading and an interpretation of the first part at a later moment in time, in the screenplay, the intertwining of what the reader/spectator can see now (in the present – past) and what is being said about it later (in the future – present) uses the screenplay’s and film’s specific signifying systems to create the impression of Evita’s split personality and of the story’s unfolding. The adaption of the novel’s enunciation, then, despite using a different language, remains close to the original.

The screenplay also uses this moment to introduce the characters and the setting for the story, and it does so with excerpts from the book: the Commander who tells the women that Africa would be boring without the war (Jorge 1995, 6); the Officer in crutches that talks about this region being one of the best in the globe (4). Furthermore, there are passages of dialogue in this part of the screenplay that have been taken directly from the novel without change. Hence, again, there seems to be some concern with maintaining, in the screenplay, a link to the original source: the book.

Nonetheless, there is one particular moment that is added to the screenplay and that is absent from the book: the chicken Góis gives to Luís as a gift whilst telling the groom not to miss the target (cf. Cardoso 2004a, 5). After that hiatus from the novel's enunciation, the screenplay seems to return to it as Helena and Forza Leal are introduced: "Coming from the staircase that accesses the terrace, in comes a couple that attracts the attention of most of the people. The man is a tall thin 35-year-old serviceman. On the captain's parachutist uniform, several decorations. His wife, approximately the same age, is very beautiful and has long red hair." (Cardoso 2004a, 5). In the screenplay, as in the book, the couple make an immediate impression. As both couples (Forza Leal and Helena; Evita and Luís) sit down for a drink, Forza Leal initiates the conversation with Evita. He asks her what she thinks of the place, but disregards her attempt at a reply and quickly answers his own question: it is a "nest of vipers" (6). Afterwards, despite Helena's unwillingness, Forza Leal grabs her for a dance, "he pulls her, half playing, but firmly" (7). In the screenplay, the viewer/spectator is also following Evita's gaze and she cannot stop looking at Forza Leal and Helena. Her first impression on Helena is that she is showy (*Ibid*). Luís tells her she is known as "Helena of Troy". Evita cannot help but stare at the impressive couple but Luís turns her head to him so that she will stop looking: her gaze bothers him, she sees too much.

The wedding sequence in the screenplay ends with a wobbly Commander taking Evita for a dance and telling her that Africa is yellow.

When considering this sequence's adaption to the screenplay, it must be observed that, first of all, the essence of the story seems the same in the screenplay as in the book (same lines of dialogue, same action). There are some differences in structure but, as Evita repeatedly tells the reader/spectator (both in the novel and in the screenplay), "a slight correspondence suffices". Secondly, while trying to be faithful to the novel, the screenplay adds the moment with the chicken and does not name Eva specifically (she is

always Evita). The choice not to name Eva in the screenplay, as noted, does not mean that Evita's split personality is lost. In a screenplay, the naming and number of characters should coincide with the number of actors being used (the screenplay should be an easily readable document that helps production). If there had been one more name (Eva) in the screenplay, that could have made it more difficult to read and to be understood by producers, actors and other participants in the film. Losing "Eva's" naming is simply a consequence of the screenplay's format and writing rules. As for the choice to include the chicken moment in the screenplay, the chicken is helping the reader/spectator understand who Luís is now in a much more direct and explicit way than the book ever did. However, this moment of the scene was edited out of the film. The changes and similarities that have been pointed out between book and screenplay help better understand the path Margarida Cardoso is trying to follow (maintaining the core of the story but fleshing out some details to make the story clearer, to show the story instead of telling it) as well as the building of a specific signifying system that works not only to be read but also to be "seen" and "heard" on paper.

The film has yet a different take on the same sequence and story. After the following caption is shown on screen: "And then the bride, who had arrived only the night before, but who everybody already called simply Evita, opened her eyes.", breaking with the reality of the fiction, the film goes directly to the wedding sequence. The sea fills the screen and, as the camera pans left, seems to overlap with Evita's veil. The groom lifts the veil from over Evita's face and she opens her eyes. Evita's voice-over commences. The voice-over is very similar to the one quoted from the screenplay and picks up from the description in Lúcia Jorge's book. However, while in the screenplay Evita already has her eyes open and the audience never leaves the terrace, in the film, the veil is lifted from over Evita's eyes and she opens them. As the voice-over is heard in the film (as if travelling through time), the spectator is shown images of the Hotel, shadows and light, red curtains, and Evita standing in front of the sea with her back to the camera. When she introduces herself through the voice-over, she looks back, to the spectator, or maybe to herself, many years later, evidencing her split personality.

Back at the Hotel's terrace, the voice-over ends. The band plays and Evita and Luís dance. Around them, men and women dance with their sunglasses on. Evita and Luís are almost the only ones who have a clear vision of what is going on around them. The Commander, who does not wear sunglasses, takes Evita for a dance and tells her Africa

is yellow, just as in the book and in the screenplay. Through an indistinct hanging fabric that resembles a veil or curtain, Forza Leal and Helena emerge. Once again, as in the screenplay, Luís introduces his Captain and his wife to Evita and they all sit down for a drink. Forza Leal asks Luís if Evita drinks whisky but Evita answers for herself, which seems to disconcert Forza Leal.

The band plays on and Jaime Forza Leal and Helena now dance. If in the screenplay Helena resists dancing with Forza Leal, in the film, as in the book, Helena is more submissive and almost apathetic. Evita still looks at the couple and comments on Helena to her husband who tells her about “Helena of Troy”. Evita looks at Helena and Luís complains: “Don’t stare so much.” (Cardoso 2004b, 00:08:00). The sequence ends with a voice that asks the groom if he can take the bride for a dance. Evita stands up and Luís stands still, looking at her.

The film offers a third interpretation of the same story. It seems to be even closer to the book despite not using every aspect of the description in it. The voice-overs, similar to the screenplay, are almost exact copies of parts of the novel, as if Evita is truly the character from the book come to life, and Eva is indeed reading the book and retelling it to the viewer. The presence of the book, particularly for those who read it, becomes evident and leads the viewer to further question the truthfulness of the images being seen. As in the book, the photographer makes an appearance in the film (he does not in the screenplay), but he seems less present and does not stage the scene. He does not need to do this as the film is already staging reality and showing the viewers what Margarida Cardoso wants them to see. The framing of the film is the staging of this reality. The film does summarize the screenplay and, in accordance with the feeling of the book, is less explicit and expositive than the screenplay (and the chicken moment). The film, instead of explaining, continues to question the truth and creates an interesting metaphor of what can be seen and what is covered (the veil, the curtains, the many drapes or fabric the characters have to see through, and the sunglasses). Evita’s veil is taken from over her eyes and she opens them, and with her, the audience opens its eyes to what is yet to come.

One other interesting aspect worthy of notice in this scene that introduces the main characters is the way Helena and Forza Leal are depicted in the film. On the one hand, Forza Leal is less repugnant in the film than in the book, despite all his psychological traits, he is even almost handsome or attractive. As for Helena, she is older in the film than in the book. She even looks older in the film than the description that is made of her



in the screenplay. She is more mature. These differences in the building of these two characters might have been conscious or not – they do not seem present in the screenplay (and this matter will be discussed in the interview with the writer/director) –, still, they might affect the way in which the viewer relates to the characters and engages with them.

#### C.S. 3.1.2.3. The slaughter of the flamingos: gruesome violence away from the war front

One of the most shocking scenes in the book and in the film is the sequence of the slaughter of the flamingos. In the book, this sequence appears in the second part of the narrative, between pages 44 and 47, when Eva describes scenes that she remembers vividly.

After learning the “black” from the Club died due to methanol poisoning, Luís, Evita, Forza Leal and Helena go to a cane field to practice shooting with cans. Luís, however, mentions they can practice shooting with something better. The two couples get back in the car and drive towards a different location while Forza Leal, challenging his wife, asks Luís: “«What if we took the women home so we could do our shooting more at ease?»” It was Helena’s time to playact – she protested, she didn’t want to be taken home, she very much wanted to see what it was all about, this shooting practice, and leaning against the Captain’s shoulder she begged not to turn back, not to send her home. He pretended he was going to.” (Jorge 1995, 44). This couple’s game of pretence is very interesting. They are the power couple of the colony, as they were introduced in the very first part of the book, but as the reader soon begins to realize as the characters develop, they are made of lies and deceit, they perform for their audience (the other characters and the readers).

The group finally stops the car next to a small bar. Forza Leal opens the trunk to reveal something wrapped in burlap. Helena has to guess what it is. Once more, these characters are playacting, they are performing (for the readers and for Luís and Evita). As Helena keeps guessing what might be wrapped up in burlap (tools, a table), it all comes to a halt when Forza Leal unveils the guns. Nonetheless, the game of pretence is not over yet. Helena pretends to be afraid and to run away. Her husband calls her back, like a dog: “«Here!» - [...] and whistled.” (45). Helena obeys. The game now turns more sadistic. Showcasing his superiority towards Helena and his power over her, Forza Leal names all the guns he has there and finally asks Helena which one is missing. Helena hesitates, she

does not seem to be playacting anymore. Eventually, she answers back: the revolver is missing. She runs away only to be called back by her husband, like a dog again: “«Here!» – the Captain called out again.” (46). This power struggle between this couple, the constant playact between the two, always seems to be one-sided: Forza Leal (the Captain) is always controlling the game and Helena, like an unwilling puppet, cannot help but follow it.

The group (Helena, Forza Leal, Luís and Evita) arrive at Luís’ shooting range: a flamingos’ colony. The men set up the weapons and Forza Leal is the first one to shoot.

Helena hid her face in the groom’s arm and it’s the groom I see in particular. I can see him in front of the intensely concentrated fire-coloured birds. I see them because when they were hit they flew back through the air and fell some distance away, twitching, and that is a difficult thing to forget. The ones that weren’t hit, however, remained in the same position, with their necks twisted into their gullets, their single legs straight as rods. (47)

The description of the death and slaughter of the flamingos is one of the most poignant in the book: very visual, visceral, with dead flamingos being thrown back with the impact of bullets. Also, beside these men that create such cruelty, are the women who stand alongside them and let it happen. Helena hides her face, Evita just looks, motionless, and Eva remembers.

As Forza Leal stops, Helena runs to the birds to see them closer only to quickly return. It is the Luís’ turn. He takes his place and sweeps the entire bird colony with his gun, “as if wanting to destroy it down to the very last bird. [...] I can see the last birds disappearing, startled, shrinking like the red dreams that rise with the dawn” (48).

After shooting the flamingos, there is nothing more to do there. The men wrap the guns back up and leave. The women follow. Forza Leal, however, is worried: the flamingos could rot and could be seen by someone. Luís laughs, there is no reason to worry. By tomorrow two tides will have come and gone. “The groom laughed with an unfamiliar sound, so unfamiliar it became imperative to search out his voice within it.” (49). The entire sequence of the slaughter of the flamingos is violent, gruesome, and symbolizes who these men are and whom they are becoming – it epitomizes their dehumanization. Furthermore, this sequence also portrays these women as witnesses, not innocent bystanders, but women who are letting evil prevail by doing nothing. Lúcia Jorge’s book, in this moment, shows the reader just how violent this war which keeps on

being ignored is and what its effects on men are. Moreover, Jorge achieves this without once taking the reader to the actual war front.

Scene 14 to 18 constitute the sequence of the slaughter of the flamingos in the screenplay. The written adaptation is very faithful to the novel. In scene 14, Forza Leal, Helena, Luís and Evita learn that the “black” from the Club is dead and decide to go to a shooting range. Helena begs to be taken with them in a performance similar to the book. Forza Leal, on the other hand, seems more violent in the screenplay: he “grabs her [Helena] by the hair and shakes her head gently.” (Cardoso 2004a, 13) before deciding to take their wives with them. In scene 15, the group stops next to an improvised firing range with cans. Luís mentions he knows a better place to practice shooting. In scene 16, the car stops beside the bar and, yet again, the game of pretence between Helena and Forza Leal is depicted as she tries to guess what is in the burlap. In the screenplay, Forza Leal reinforces his hold over Helena by insisting she name the guns. As she declares that the revolver is missing, the game between the two seems to come to an end.

In scene 17 the two couples walk down towards the colony of flamingos. Forza Leal is the first one to shoot. The description of the birds being shot down is almost taken directly from the description in the book. The visual images created in the screenplay are the same as the novel with slight differences, such as: “Red feathers fly in the wind.” (16). Helena still hides her face in Luís’ arm while Evita steps away from the group. Forza Leal shoots again and Helena “with her hands in her scarf, in an ambiguous position between covering her ears and holding her scarf, approaches the mire to see the birds” (*Ibid*).

It is Luís’ turn to shoot. As in the book, Luís is described as being surprised with the flamingos because, as they are being shot at, they do not even move, they seem not to care about each other which, apparently, gives Luís the needed permission to slaughter them. He shoots his first round and “The birds get kicked in the air. [...] Luís prepares to shoot again, the flock of birds begins to take flight. Luís stands up to watch them leave.” (*Ibid*). In scene 18, as in the novel, Forza Leal worries about the rotted birds and Luís laughs it off which leaves Evita looking at her husband’s mouth.

The screenplay, therefore, adheres very closely to the book, even to the extent of using almost identical descriptions of the incident. In the screenplay, Margarida Cardoso is not shying away from using descriptions of explicit violent images and imagery: she is showing the reader/spectator everything just as Lídia Jorge described it in the novel. Cardoso did not, however, choose to show visually the slaughter in the film.

The film does show differences regarding the book and the screenplay. The slaughter of the flamingos' sequence in the film goes from scene 14 directly to scene 16 (in the screenplay), making the film more straightforward and precise.

The sequence starts with scene 14 from the screenplay. Forza Leal returns to the car where Helena, Luís and Evita wait. He reveals that the "black" from the Club died due to methanol poisoning. No-one seems to react to that information. Luís has an idea: they could go practice shooting. When Forza Leal suggests they should take the wives home to do so, Helena sulks because she wants to go as well. In the film, Helena does not beg to be taken with the men, she seems more childish and, at the same time, apathetic. Forza Leal, on the other hand, is still a brute.

From scene 14 in the screenplay, the film goes to scene 16. The car is parked and Forza Leal takes something wrapped up in burlap, or a blanket, out of the trunk and places it on the ground. The game of pretence between Helena and Forza Leal commences. The main difference between this scene and the one described in the screenplay is the fact that Helena seems, again, more apathetic, indifferent. She does go along with her husband's game but she is careless and almost childlike. When the guns are revealed, Helena's demeanour changes drastically: she becomes serious and is not playacting anymore. Forza Leal, on the other hand, forces her to continue with his sadistic game. This scene is tense, with gale-force winds blowing around the characters. Once more, Forza Leal's sadistic traits are being showcased here. Moreover, there is a hint of a secret relating to the gun that is missing that is not yet revealed to the audience. The expression on Helena's face turns that secret into a grim one. Lastly, the way in which the characters are dressed in this sequence should not be ignored. Forza Leal, the sadistic husband, is wearing khaki beige tones; Luís, Forza Leal's seemingly naïve protégé, has beige trousers and a red t-shirt; Helena, the submissive childish wife, has a green dress that blends with the landscape and that almost seems like camouflage; and Evita, the protagonist and narrator, has a white dress with yellow and orange tones and with printed birds on it (that appear to be pheasants). The neutral colours, combined with green, yellow and red ("Africa is yellow") and with the birds in Evita's dress bring a new layer to the film. Despite wearing camouflage, Helena never goes unnoticed and is always "hunted" by Forza Leal. Wearing her white dress with the pheasants, Evita is symbolizing what is about to happen (pheasants are also hunted as prey) and her apparent innocence. Luís with his red t-shirt, the red of blood, is showing his true colours for the first time.

The two couples walk on the sand as Luís carries the guns. The film reaches scene 17 from the screenplay: the flamingos' colony. There is no-one at the hut so the men are free to do their shooting in peace. Helena, Forza Leal and Luís face the flamingos. Evita stands behind the other characters, displaced from that group. Forza Leal is the first one to shoot. He kneels. The camera shows the flamingos, then Evita's face and a shot is heard. Evita jolts with the shot, startled. Luís says: "Look at that! The bastards don't even move! They don't give a shit about each other." (Cardoso 2004b, 00:19:43). The camera turns to the flamingos again, then back at Forza Leal aiming his gun. Another shot is heard. And now it is Helena's reaction the camera focuses on: she closes her eyes and then looks back at Evita. Yet another shot is heard. Evita jolts again, turns and walks away.

It is Luís' turn. He takes the gun but Helena runs towards the flamingos. The screenplay (as the book) states that she does so to take a closer look at the birds. In the film the audience does not know why she runs to the flamingos. More than looking at them, it seems as if she is trying to do something to stop this, trying to save them somehow. However, Forza Leal's command voice calls her back. He orders her back. Helena looks confused, disoriented, but she cannot fight Forza Leal. She leaves the flamingos.

Luís shoots. Once more, the camera does not focus on the flamingos being shot. Evita's face is shown, looking around in anguish. Luís, happily, shoots for the second and third time. The camera first stays on Luís and then focuses on Evita again. She hides behind the hut as if she does not want to see what is happening. Nonetheless, she sees everything, the audience does not.

Luís shoots a fourth time. The shot is heard and immediately the flamingos disperse and start to take flight. The birds fly over the group and Luís looks up at them. Evita does the same.

This sequence in the film is very poignant yet it chooses to show violence in a different way than the book and the screenplay did. The audience never sees the flamingos being killed. The camera never focuses on this. The shots are heard and the spectator sees the women's reaction. No explicit images of violence (flamingos falling down, dead flamingos, blood) are depicted. Violence is implied and ever-present (even with missing images of it) but in a different, more psychological way. In the book "looking" is always a fundamental part of the narrative (Evita is always looking, Eva remembers seeing) and

in the film, looking remains very important. The audience sees Evita and Helena, they see them looking (but they do not see what they are seeing). Sometimes, the audience sees through Helena's and Evita's eyes and, as such, it seems like the audience (through the choices made by the director) also prefers not to see. Additionally, the camera focuses on the seemingly innocent bystanders – the women – as the flamingos are slaughtered. However, these women are not allowing the audience to see the dead birds: they do not let the audience see the flamingos being shot as if seeing through the eyes of the characters and seeing their reaction to death (concealing the final stage of destruction from the spectator) protects the audience from being complicit with this narrative of violence.

Lídia Jorge, discussing the film and the violence it conveys, states: “She [Margarida Cardoso] spares us the showing of violence, even removing some of the brutality from the book and opting to transfer it into psychological effects. At a time when cinema is saturated with violence, the message is that it should be given subtly, because after all everything takes place in the heart.” (Jorge 2004b, 8). The violence in the film is visually less explicit, or rather, it is built in a different way. The images (and the absence of some final death images) creates an inner violence directed towards the audience. Building this part of the story by concentrating on the female characters and their reaction to the slaughter, might trigger the “imaginative spectator”. The female characters who are, for now, more relatable to the spectator will allow for a sympathetic allegiance. “Thus, when a character to whom I am morally sympathetic is placed in a dangerous situation, I may experience unease or fear for the character.” (M. Smith 1995, 62). Similarly, when a character is placed in a situation such as the one Evita and Helena are in, the audience, sympathetic to the characters, might feel the violence they are witnessing as their own, imagining what the characters are seeing and feeling. This choice for a depiction of an apparent less explicit violent scene, in the end, helps create another type of violence that might resonate at a deeper level with the audience. Still, why Margarida Cardoso opted to film this scene in this manner (whether to conceal violent imagery willingly or due to production constraints) remains unknown and will be better explained through her own words in her interview.

#### C.S. 3.1.2.4. The revealing of the war photographs: real violence at a distance

In the book, the photograph sequence occurs from page 131 to page 138, so approximately halfway through the novel. After Mateus Rosé's death, Helena takes Evita to a room that does not seem to be part of the house. "The doors were closed and the windows shaded" (Jorge 1995, 131) turning that room into a sombre stuffy place. "Helena of Troy began to perspire from her upper lip - «Shh! This is Jaime's room. Jaime says that all this has great anthropological value.»" (132). Helena takes a hidden key from a mask's mouth but gets startled: she believes she hears someone, but she does not. Helena "spoke with a deep sense of responsibility, conscious of the silent weight of knowing about a document – said Eva Lopo." (*Ibid*).

The entire description of this sequence is given to the reader amidst a powerful and secretive atmosphere that preludes what is yet to come. At the same time, Eva Lopo says that "Wanting not to know is not cowardly, it is merely to collaborate with the broader and more profound reality that is unawareness." (*Ibid*). As noted, Portuguese people have chosen to remain ignorant of their colonial past, and Eva seems to be talking directly at them when saying one might choose not to know. Nevertheless, if the reader continues on this path, he/she will know. Eva, in the book, hesitates to continue, she says: "I value greatly this effort of erasing everything to collaborate with the silence of the earth." (*Ibid*). Ambiguously and ironically, Eva is allowing the reader not to want to know, to remain unaware and in silence. At the same time, she is not excusing unawareness, she is pointing out that silence about the colonial past exists. In the end, Eva chooses to continue and to know, taking the reader with her. "That's how I remember, even if for nought – said Eva Lopo again – the boxes and the stamped envelopes that came out of the safe." (133). Eva Lopo remembers, but there is no use in remembering. Eva has been cautioning the reader since the very beginning of the book that memory does not help anyone. The readers of this narrative would do better to forget and to remain silent. Nevertheless, she continues to tell her story, or Evita's story.

The boxes with the label "TO BE DESTROYED" are revealed. The power images might have is, again (as in the first part of the book with the wedding photographer), very explicit: "'Nonsense', though written, was one thing, whereas a face on a film was another – Jaime has said." (*Ibid*). Images, in this sense and as Jaime puts it, convey the truth of events, even though the readers of this book have already seen that the truth of events might be tainted (as in "Os Gafanhotos" with the photographer who posed the bride and

groom). Helena starts showing the photographs to Evita and seems to know them by heart. She begins with “Crazy Tiger” and the photos seem candid, depictions of the men in ranks, until Helena says: “«It starts here!» Helena shows me.” (134). Helena takes Evita through the photographs that become increasingly violent. A black native hanging on a tree by his own shirt; in the next photo, his pants taken off, stripped of all humanity. “Poisonous Viper” follows, and images of villages in flames. Then “Poisonous Viper III”, more mayhem, more villages in flames, headless bodies and then the photograph of a soldier with a head of a black man impaled on a stick.

She picked up the next one and pointed to the soldier up on the cane hut. You could clearly see the stick, the head impaled on it, but the soldier that waved it wasn't a soldier, it was the groom. Helena of Troy said - «See your groom here?» She wanted Evita to see him. It was as clear as the rising morning that Helena of Troy had brought me to this room in the house specifically so I could see the groom. (135)

Hence Helena, the passive submissive woman is, ironically, the one who reveals to the reader and Evita the reality of the violence of war. In this way, Helena demonstrates to the reader that she is not the male-constructed female stereotype of a passive woman who exists merely as a decorative figure (or pleasurable figure) to be looked at. Helena is the prey as much as she is the hunter in this sequence – the bearer of truth. The fact that Helena is seemingly the stereotype of an objectified woman turns this character (and her description) into an ambiguous and ironic one, into a multi-layered character that breaks away from stereotypes. On the other hand, given that Helena is the one character that comes closer to violence throughout the book (psychological and physical violence are directed straight at her) it seems only fitting that she is the one to reveal the war violence: she is the one who knows violence the most.

After the first photograph of the groom (Luís), Evita sees a lot more of him in the foreground: with a little lamb, two black girls, over the shoulders of an old tattooed man, offering a cigarette to a little boy. “The photographer’s fixation must have been new – the groom and the Captain occupied the foreground in an obsessive way.” (*Ibid*). Once again, Lúcia Jorge is questioning the point of view. The photographer is a character that the reader is well-aware of by now and who shows him/her that even what is said to be real is susceptible to a point of view.



“Ferocious Wolf” is the next set of photographs: there are wounded people on the floor, “The sequences were precise and the photographer was attentive, perhaps courageous.” (136). Singer, one of the clean ups, dies and Evita sees Luís crying over him, which seems to restore some of his humanity. Helena keeps giving Evita bundles of photographs for her to see, “«Keep going, keep going!» – Helena said, irritated with her companion’s slow pace as she looked at all that confiscated material.” (137). Operation “Purple Salamander”, where an old woman is shown fighting for her land and losing. Operation “Furious Sawfish” where there is a row of men and women tied to a rope with someone pulling it. One of the women is pregnant and has her baby that eventually disappears from the photographs. Helena does not know where they took the baby.

I went on – the last ones showed, in spite of the blots on them, a cemetery of scattered black bodies. Another picture and yet another. Helena took a magnifying glass from the desk. «Look at this» – We could see that people had been tied at the mouth and stabbed. «And here is your groom» – she said, showing another picture – and here’s the groom, and there’s the groom, and as each picture was turned, tired, or laughing, his ears sticking out, burying cans or pretending to run from the ants, the groom was everywhere and part of everything. Luís Alex, the groom, amid the other figures, amid the shadows. And when Helena was startled by a noise outside, the packets were pushed under the sofa, and the pictures, the leather, the arrows and the drums, were all left in shadows. I see shadows. (137-138)

This violent past, this harsh reality brought to the reader by this deceptively passive woman, is then taken from him/her and returned to the shadows. The importance of the shadows, of what hides what otherwise could be seen, along with the darkness that overcasts the past, are also important traits in the novel. “Please avoid all the shadows. An enormous effort has been made throughout these years for all of us to forget it. We cannot allow into the future either a trace of an imitation or the hint of a shadow.” (138). This very excerpt from the novel is ambiguous. Do not allow the shadows into the future: both the shadows as shadowy figures, the darkest part of history; and the shadows that hide the truth under them. The shadows have this double connotation: they hide and they turn the past darker in meaning. Despite Eva’s plea in the book to forget the shadows, to avoid them, the shadows will be imprinted in the entire film.

In the screenplay, the moment when the photographs are revealed corresponds to scene 46. Interior, dawn, Helena’s house, secret room. And it is interesting to note that it

is not Forza Leal's house in the screenplay, it is Helena's.<sup>60</sup> As passive as she may seem, the house is her territory throughout the screenplay (and the film). "It is a very small room decorated with zebra skins, drums, arrows and masks." (Cardoso 2004a, 38). The sequence, as presented in the screenplay, is very similar to that of the book. Contrary to the novel, however, Eva is not present in this part of the screenplay as her voice-over and impressions on what is being seen are absent. In the screenplay, all that is seen is Evita's reaction to the photographs. Helena takes the key from a mask's mouth, opens the safe and starts to show the photographs. Once more, it seems as if Helena knows these photographs by heart. She shows Evita the naked hanged man; the old scared woman Jaime treated like a queen ("That's Jaime..." (39)); burning villages; the pregnant woman and the woman with her baby; the baby that disappeared; two black soldiers with machetes in their hands and finally Evita's husband. "Helena: See your husband here?" (40). Luís holds an impaled head on a stick and waves it on top of a hut in a photograph. The screenplay leaves more for interpretation than the book because the reader/spectator only has the description of what he/she should be seeing, Eva's opinion on what Evita is seeing is not present. Aside from that, Helena still has the same eagerness to show Evita the truth and the groom's part in it. The next scene in the screenplay shows Evita walking along the hotel corridor passing through alternate beams of light and shadows (scene 47). Thus, the shadows are present in the screenplay as well, without Eva ever mentioning them explicitly.

In the film, this scene lasts only for four minutes (the book spans for seven pages). Still, it is one of the most important scenes in it. The room is very dark, it is almost difficult to see what is around the characters. Quoting Estela Vieira, "Darkness appears necessary for the viewer to perceive better, as it ironically leads to light and illumination. Part of the visual experience of the film is to uncover meaning in the blurred and indistinct scenes and re-imagine the other more complex versions of the story." (E. Vieira 2013, 78). Although Estela Vieira is not referring to this scene specifically, this is a stark example of the necessary darkness for the viewer and Evita to achieve illumination. It is through what the viewer cannot see that he/she might conceive what could be there. The film follows the screenplay but makes it shorter in terms of dialogue: there is nothing said

<sup>60</sup> This is not the only screenplay (amongst our case studies) that, in the presence of a couple, assigns the house to the wife/woman. This same happens in Teresa Villaverde's screenplays, for instance.

or seen about the hanged man, for instance. Even so, the mood the screenplay and the film create are the same.

In a sombre room Helena keeps giving Evita photos. Helena comments on them, sometimes with a seemingly childish and playful disposition. However, this is but pretence: she is good at performing and playacting as has been established before. The photos, always in black and white, are not perfectly clear (as the past is not always clear). Evita's face becomes increasingly shocked but Helena does not stop, she keeps on pushing more photographs towards Evita, taking photographs away and placing others on Evita's hands as if she had an urgency for her to know. Finally, the man on the roof with an impaled head on a stick is revealed. Evita looks closely at the photo and Helena asks: "Can you see your husband?" (Cardoso 2004b, 00:54:14). Evita does not answer, she frowns and now, in several sequential photographs, the audience can clearly see the man on top of the roof: Luís, the groom. "Evita sees her husband holding the decapitated head of a black man on a stick, which is in fact the superimposed figure of the actor on what is a real photograph from the Portuguese colonial wars." (E. Vieira 2013, 80). There are few photographs from the colonial time, but Margarida Cardoso uses part of a real one (the decapitated head impaled on a stick) to give a new layer to this scene: a glimpse of reality is there, amidst a fictional story that questions history. As Lídia Jorge does in her book, Cardoso is, at the same time, showing the viewer the power of photographs and images and what they can reveal about history, and questioning that reality with her point of view and with the tampering of an original photo.

This is the second occasion Evita is faced with Luís' dark side. Moreover, as in the first occasion (with the flamingos), she is wearing the same white dress with the yellow pheasants. As for Helena, she is wearing a green gown (as she was in the flamingos' scene). Evita wearing this dress is placed in the same position as the flamingos (defenceless and unaware) and the photos that Helena keeps throwing at her hit Evita like bullets. Helena, on the other hand, is giving Evita and the audience a chance to choose to see and recreate history or to remain in the shadows. The book explicitly writes about the shadows and what is pushed to the shadows; the film interprets that and shows the audience the shadows, the entire scene is imbedded in shadows. The film, as the screenplay, seems faithful to the book because it brings the novel to life, even if it does not try to mimic it. This play on shadow and light continues in the next scene in the movie

(which differs from the screenplay): Evita is sitting in bed, one side of her face is hit by the light, the other side remains in the shadows.

#### C.S. 3.1.2.5. Helena's seduction: trying to take revenge on the world of men

In the book, this sequence spans from page 232 to page 237 and it involves the last meeting between Helena and Evita. After Helena threatens to kill herself in a previous encounter, Evita receives a call from Odília to come back to the house. Evita returns only twenty-four hours after she had left. The atmosphere is oppressive, too hot, "Sleeping beauty, in Africa, should be awakened by the prince inside a glowing forest of fungus." (Jorge 1995, 233). Evita enters Helena's bedroom. The entire scene is described in a sensual way and as if the reader was entering these women's most private space. "Helena manifests the placidity of snow, she reminds me of a princess of stone lying on the lid of her sarcophagus." (*Ibid*). This "princess of stone" is similar to that found and described in *A Sereia de Pedra* from Virgínia de Castro e Almeida. Both Bemvinda/Maria (*A Sereia de Pedra*) and Helena (*A Costa dos Murmúrios*) are associated with stone figures, immutable, transcendent and almost untouchable mythical creatures. Evita continues her description:

I am forced to walk around her, to see her up close, to look at her from the side, and from the front. [...] She puts out a leg from under the sheet. [...] I have Helena's leg in my hand, I ask her to bend it so I can see her calf muscles bend. [...] Her slip is so flimsy she might as well not have had one. Helena pulls up her knees, sits up, raises her bottom, removes the slip, slides it down her legs, still close together, and stretches out. (*Ibid*)

More than any other description of Evita's sexual encounters with her husband, with the fat man or with the journalist, this particular scene is saturated with sensual and sexual tension, forbidden sexual tension, making it even more tense and sensual.

The description continues as Evita keeps looking at Helena and Evita keeps commenting on the scene. This is the first time Evita has ever seen a naked woman on a bed. She thinks about what men would do if they entered that room, they would bury Helena on those sheets, lying on top of her. That thought is unbearable for Evita. Evita hesitates, she seems mesmerised by Helena. Helena asks Evita: "«Shall we take revenge on them?» Helena spoke well." (236). But Evita cannot. She says no. "I can't, Helena. If

I came close enough to touch you, I would come apart into blood-coloured mud.” (*Ibid*). Nature or her priest, she does not know, prevent Evita from ever touching Helena. “We would have to return to our first nursing to correct this defect. Or even earlier, because I have no body part that can bury you under marble, Helena of Troy.” (*Ibid*). Unwillingly, or maybe quite consciously, Eva seems to be admitting she is an imperfect man and that she feels envy for the penis. As Freud wrote, and as has been stated before, “girls feel deeply their lack of a sexual organ that is equal in value to the male one; they regard themselves on that account as inferior, and this ‘envy for the penis’ is the origin of a whole number of characteristic feminine reactions.” (Freud 1978, 38). However, Eva’s willingness to admit what she cannot be or do is showing the reader a mirror of society. This does not mean that Eva or Evita truly adhere to this notion of an imperfect woman, true to this novel’s form this is ambiguous and ironic: the most independent woman in the story, the one who drives the narrative, is also the one who wishes she had a penis or who needs a man to feel mortal. The ambiguity and irony found here also take this scene and the book away from a common phallogentric ideal (described previously by Hélène Cixous).

Helena wishes she was the one Evita needed, she wants Evita to take her. Helena breaks away from the patriarchal model. As mentioned earlier (in chapter 1), Wittig believed that the idea of “woman” only existed in a heterosexual social contract and in opposition to the category of “man”. Outside of this heterosexual system, “woman” would cease to exist, which would not mean that women would have to become men but rather that the ideas and ideals that have been set about women would be destroyed. Homosexuality would allow for the destruction of the categories of sex. Women could then “write themselves” (as Cixous wanted them to with the *écriture féminine*). In a way, Lidia Jorge is writing women into history and by showing Helena in opposition to Evita, she is portraying the categories of sex and reflecting on what a woman should or could be.

As Evita refuses Helena’s advances, Helena wants her to leave. Evita does so and never sees Helena again, “«Good-bye, Helena of Troy.»” (Jorge 1995, 237).

If in the book this scene takes place after Helena threatened to kill herself because she is unable to deal with her husband returning home, in the screenplay it takes place when Helena is telling Evita about her lover. Scene 88, night, Helena’s bedroom. In a poignant scene, Helena reveals to Evita yet another sadistic and violent episode with

Forza Leal: after he finds out about Helena's lover, he forces her to watch as he and her lover compete in a game of Russian roulette. The Captain wins and the lover dies. Back in the bedroom (and in the present), laying on the floor in the dark, Helena finishes her story telling Evita that no one missed her lover when he disappeared. Evita approaches Helena to console her. "Helena grabs her hand and pulls Evita towards her. Then, she embraces Evita and turns so that she now lays over Evita. She speaks softly." (Cardoso 2004a, 71). Helena cannot bear the idea of them (the men) coming back. They only bring death with them. She wants her husband to die. "Helena is now on top of Evita and looks at her, very closely. Evita does not move. Helena kisses Evita." (*Ibid*). As Helena asks Evita to take revenge on them, Evita refuses and sets herself free from Helena. Helena then asks: "Are you afraid? / Evita: Yes... Very..." (*Ibid*). Helena sits up and cries out for Odília. She wants Evita to go. Evita leaves. The scene, combined with the murder of Helena's lover, is very intense. Despite resulting in what could be seen as a summary of the scene in the book, the sequence still exudes sensual tension as well as Helena's need to break away from the world of men and Evita's unwillingness to follow because she seems bound by the rules of men.

The sequence in the film is very faithful to the screenplay. It starts with Helena's memory of her lover. The image is very dark and dim. Both Helena and Evita dress in darker clothes now, Helena dresses in black (as if in mourning), Evita in metallic grey. Helena, sitting on the floor, looking like she is not performing or playacting for the first time, tells the story of her lover and of how Jaime hit and almost killed her in order to find out his name. Afraid for her life, Helena gives the name of her lover to Forza Leal. As Helena reveals this information to Evita, the music (that had been absent in this scene until now) starts. The film jumps back to that moment in time, to Helena laying on the floor, naked, stripped of everything. Odília is looking at her. Moments later, Helena, in a flowery green robe, goes down the stairs to see her lover be thrown on the floor, bloodied. He looks straight at her, and at the viewer, but Helena looks away. Jaime Forza Leal emerges in uniform and tells Helena she is going to be the witness. Helena follows the men but remains outside the room. The room is dark, it is difficult to see the lover's face, but he looks at Helena standing by the door. The spectators do not see anything else. The ultimate act of killing is never present in the film (once again, explicit moving images of violence are absent leaving the "imaginative spectator" to create those images in his/her own mind).

Back in the present, Helena is now laying in the bed next to Evita. She tells the rest of the story – how on the first round of the Russian roulette nothing happened, but on the second, despite not being able to look, she heard the shot. Her lover died and was dropped at sea. Nobody noticed he was gone. As stated, the film follows the screenplay very closely. When Helena and Evita are seen, everything is dark apart from their faces. Helena kisses Evita and she does not turn away, she seems confused. Only when Helena asks her to take revenge on them does Evita react and sit up. Helena, who was truthful for the first time, sits up as well and is now cast in shadows. Her face cannot be seen clearly anymore. She shouts out for Odilia wanting Evita to leave. Evita leaves Helena alone in the shadows.

Even though the film does not follow the novel's enunciation in this sequence, it still creates the same mood and feeling: in the book, this scene follows the moment Helena wanted to kill herself to be remembered; in the screenplay and the film, this scene comes as a consequence of Helena's lover, a good man that liked looking at her, being killed. It is only at this moment that Helena strips herself off from who she pretends to be and reveals what her aim has been all along. She is not submissive or childish, she is subverting the rules of men by kissing Evita, but she is cast to the shadows again when Evita refuses her.

#### C.S. 3.1.2.6. The Finale: Questions of Memory and History

The sixth and final moment to be analysed is the finale itself. In the book (pages 264 to 274), Eva advises the writer and the reader not to use the journalist's fabrication of memory to end this honest narrative. She understands why, twenty years later, the journalist would have wished reality to have happened in a certain way, but it did not. Based on what happened to Helena's lover, Eva immerses herself in Álvaro Sabino's memory to explain it to the reader, a memory that, in her own account, is not real. Nonetheless, Eva recounts the memory in such detail and verity that the reader might be left questioning if it could be real. Eva describes the artificial memory: the journalist (Álvaro Sabino, her lover) was taken to a room with Luís, Forza Leal, Helena and Evita. The scene was red because the chairs were red. With a Smith & Wesson, the journalist was the first one to shoot, but nothing happened. Then, it was Luís' turn. Again, nothing. "With the third click, in fact, [the journalist] wet the seat of his red velvet chair [...]. Did

the journalist say that? That's because it happened." (Jorge 1995, 266). On the third round, when the groom takes the gun to his head, a shot is fired. This is the story the journalist tells: he survived a Russian roulette with the groom sitting in a pool of his own faeces. And Eva, despite telling the reader it is not true, describes the entire scene with her own participation in it. Nevertheless, afterwards, she assures the reader: "There was in fact a slight difference, but neither one nor the other vision should hinder a narrative in which everything ends so well, so officially, that the *Stella Maris* closes its terrace because of an excess of happiness and not because of an excess of violence." (267).

Eva now tells the reader what really happened. How Luís and Forza Leal, after they came back from the war front, defeated, burned the photographs Helena had shown her. How Helena, who she never saw again, remained in bed, where women should be, according to Forza Leal. She remembers how Luís and Forza Leal whispered and talked "as if I didn't exist" (270). How one day Luís got ready and told Evita to dress up, he would pick her up later. Evita dressed and undressed twice, "who could say whether by my changing clothes I wouldn't help Luís Alex find the thread of his life which someone has unravelled and sent far away?" (271-272). Evita left the room but Luís was nowhere to be found. She waited. As she waited, she called the newsroom. The fat man (with whom she also had a sexual encounter with) answered: Álvaro (the journalist and her lover) escaped, he fled without a word. Luís killed himself and the maritime police found him days later. As claimed by Eva, that is how the story ends. "No, obviously, if you like the chair, and you appreciate the colour of that seat so much, with its real smell emanating from it, let it be." (273). Eva has told the reader her truth, but if he/she rather believe in fiction, they should not worry about the truth.

In the finale of the book the reader can choose one of two versions of the truth. By now, the reader will tend to believe Eva as she has been leading this journey, but is she truthful? She has been stating, since the beginning, to be wary of the truth, of memories, not to worry about the truth. There are two accounts of the truth: Eva's and the journalist's, and it is Eva herself who relates the journalist's memory. Therefore, the question raised is who should the reader believe. At the end of this journey, what Eva is telling the reader is that memory cannot be trusted and he/she must choose what to believe in.

In the screenplay this finale sequence spans from scene 106 to scene 113. Scene 106, Evita's bedroom, she wakes up to find the groom dressed and ready to leave. He tells



Evita to get ready, he will pick her up shortly and leaves. Through the window, Evita sees Forza Leal's convertible, which Luís and a mulatto get into. Scene 107, still in the bedroom, Evita waits sitting in bed. The room is dark. Evita switches on the desk lamp. Scene 108, terrace, night, the sun blinds are hit heavily by the wind. Evita looks around as if searching for someone. Scene 109, night, phone booth, "We hear a ring tone, but no-one answers." (Cardoso 2004a, 83). Scene 110, early morning, newsroom. The fat man appears and sees Evita waiting, he tells her Álvaro has escaped because unknown men came looking for him. Scene 111, night, terrace, continuous with scene 108. Evita looks at the city from above, a greenish neon light. Evita's voice-over says: "There is a moment in which colours spread, the smells and the voices... Little by little the words get torn apart from the objects they refer to, after the words, only sounds, and from sounds only murmurs remain..." (84). Scene 112, day. From her room Evita sees a military jeep with a military chaplain leaning on it. She explains she waited for three days and that the lieutenant's body had been found on a beach. Scene 113, day, beach. The body is on the sand with a sheet over it. Evita goes to it and the sheet is lifted. There is no description of the body in the screenplay, only Luís' arms stretching outside of the sheet is depicted. Evita turns away and walks towards the camera saying in a voice-over: "I left in the first civilian airplane. His body would return later in a military ship." (85).

The screenplay does show differences from the book. There is no indication of Álvaro Sabino's memory, only Eva's. In the screenplay, Eva's memory, Evita's story, is given to the reader/viewer without tainting it with the journalist's fabled truth. The choice made in the film, however, was different.

In the film, through the reflection of a reflection, the camera shows Luís dressed in a camouflage uniform arranging his hair. The beginning of the final sequence coincides with the screenplay (scene 106) but a play with mirrors and reflections is used to show Luís Alex and his fractured identity. In the next scene, like in the screenplay, Evita waits in a dark room, and the music starts. What seems to be a moving car crossing through trees comes into frame. Evita's voice-over is heard: "I don't know if you did the right thing in coming down from the terrace to finish your narrative, but at this distance who am I to say it wasn't like that. Was it the journalist who told you that they went to pick him up from home and took him, handcuffed, to a room where there was only a table and four red chairs?" (Cardoso 2004b, 01:47:21). The audience starts seeing the scene that Evita is describing. The room is very dark. The character's faces can hardly be seen. Luís

is sitting at a table. Álvaro, handcuffed, is dragged inside and sat on a chair. Forza Leal is there, standing. Helena is by a window with a white dress. Evita is sitting by the window with the same white and yellow dress with pheasants, her eyes are red and filled with tears. The camera closes in on Evita as her voice-over continues: “I can understand that today, after so many years, the journalist sees me like this, sitting on a red chair, being a witness and an accomplice to this moment. Someone told me, ‘you turn the revolver barrel’, and I obeyed. Did he tell you that? You can end like this, I don’t mind...” (01:47:44).

The film cuts to Evita, dressing in white, sitting in the newsroom’s waiting room. The fat man appears. It is scene 110 from the screenplay when the fat man tells Evita that Álvaro ran away. The scene is, yet again, very dark. Evita’s voice-over says: “But there was in fact a slight difference.” (01:48:15).

Evita walks down the newsroom’s corridor as her voice-over continues: “I waited for three days. The maritime police told me they found the body of the Second Lieutenant Luís Galex, on a beach, far beyond the lighthouse.” (01:49:49). Now in her room, Evita looks down from her window to the military car outside.

Evita, with a blue dress, walks down the beach to where the body is laying. Evita stops in front of the body. The officials lift the sheet: Luís is with his arms spread open outside of the sheet, apart from that, the body is hardly seen, just the sheet. Evita walks away. The officials drag the body away.

It is night time. Evita, dressed in her robe, is on the terrace. The wind blows the red sun blinds that look like curtains. It is very dark. The audience sees the indistinct city, the lights, the buildings. (Scene 111 in the screenplay but with no voice-over.) The sun comes up. In the sea, a flamingo walks with his long legs until it lifts up in the air. The image turns to black.

The film is very close to the screenplay in this finale, but it brings back the Russian roulette scene the screenplay had omitted. The scene depicting the journalist’s memory is very quick but memorable. In the film, the doubt remains: who is telling the truth? The journalist? Evita? Why should the spectator believe Evita who keeps telling him/her the truth is not important and that he/she might choose which truth to tell and to believe? Also, it is interesting that Evita, in this false memory, is using the same dress she has used whenever she finds out a new layer of her husband’s cruelty and nature. She is telling the

viewer this is not true, but she is wearing the dress she always wears when she is finding out the truth about her husband and about the atrocities that have happened in this foreign land: the flamingos, the photographs and, now, the Russian roulette. This pheasant dress makes its appearance in crucial moments in the film, so it seems fitting to understand what these pheasants in the dress might signify. To quote Cirlot, “In China, [the pheasant] was the allegorical animal of light and of day (17).” (Cirlot 2015, 253). Biederman, on the other hand, writes that “Although the pheasant was one of the 12 insignias of the Hapsburg emperors, and the symbol of the empress herself, it has generally negative associations. Its cry can stand for flooding or for immorality and seduction, and in fables the bird is often a figure of supernatural calamity.” (Biederman 1992, 263). Furthermore, traditionally, the pheasant is a game bird, pheasant shoots are very common. The pheasant is thus a prey. Pheasants are, at the same time, prey, symbols of light and day, and symbols of immorality, seduction and supernatural calamity. Evita, who is always wearing a pheasant dress whenever she is uncovering the new levels of cruelty her husband is capable of, is both the character who brings these issues into light for the viewer, and also, despite her refusal to accept this role, these men’s prey.

Moreover, when concentrating on the scenes previously analysed with greater detail in the film, it is noticeable that on every occasion these women (Evita and Helena) are either revealing or discovering truths, they are barefoot: in the flamingos’ scene, they take off their shoes; when Helena is showing Evita the photographs, they are both barefoot; when Helena is seducing Evita, they are both barefoot; when Evita sees her husband’s dead body on the beach, she is barefoot. In fact, this deceptively meaningless detail places the characters closer to the ground, to the earth, more connected with it and with the truth.

### **C.S. 3.1.3. Final remarks on *A Costa dos Murmúrios***

This journey throughout these sequences of the book, screenplay and film (from the beginning, middle and end of the story) helps give a clear idea of the adaptation that Margarida Cardoso accomplished, the journey that she took and the importance the screenplay had. The screenplay seems to have worked as a true guide that, indeed, even helped better understand the film and the choices made in it. Cardoso stated that she tended to deconstruct the screenplay when editing the film and, in fact, evidence of this is found in this analysis. The screenplay is very much present throughout the entire film

(as is the book), but, at times, it was cut and reassembled. There also seems to have been some care taken to being faithful to the book but not to a point where the film or adaptation did not have their own identity. According to Margarida Cardoso, *A Costa dos Murmúrios* is somewhat autobiographical and faithful to the book “but only in the sense that my personal experiences, my emotions and memories – much more than blind fidelity to the adaptation of the book – that served as reference for the film [are there]” (Cardoso 2004c, 4). As such, she continues, the film is much more about violence than specifically about the war because “What reached the world I belonged to, which was the world of women and children, was an almost ‘domestic’ violence, in this case coming from the men who had been in the war and who, when they came back, unconsciously exerted that violence on everything around them.” (5). The analysis of the previous scenes allows acknowledgement and corroboration of the director’s statement of intent in this matter: the film does not dwell on the violence of war or explicit images of violence, but on veiled physical and psychological violence – the type of violence that typically is not seen because it is contained within the household. The film has been said to be less violent than the book because of this lack of explicit images of violence. However, it has been argued throughout the analysis of these scenes that the film is not less violent, rather, it creates a different kind of violence. By not showing the viewer (or the imaginative spectator) the images of violence the viewer knows should be there (and the ultimate images of killings), the film is giving the audience the chance to imagine their own personal and inner images of violence which might even be more violent and more internalized. The absence of images of violence is, in itself, violent.

The female presence is a constant in the analysis of these scenes and of the entire film. There are only a few scenes (concerning methanol poisoning) in which Evita or a woman are not present in the film and screenplay. Apart from that, a female point of view is ever-present, helping the spectator discover the truth in a fragmented narrative and enunciation. Nonetheless, in terms of characters found in the screenplay and in the film, the following are depicted: Evita (the main character), Helena, Luís Alex (sometimes known as Galex), Forza Leal, the Journalist (Álvaro Sabino), Odília, Mateus Rosé, Adão, the Commander, the Commander’s Wife, Lieutenant Góis, Góis’ Wife, the Fat Man, the General, Lieutenant Zurique, the Manager, Fernandes, Fernandes’ Wife, the blind Official, the blind Official’s Wife, and then a couple more unidentified characters, namely women and black natives. As indicated previously (in chapter 3), research conducted

mainly in the United States has found that when no woman is attached as writer and/or director to a film, the number of female characters on screen decreases drastically. In this case, however, despite being a film written and directed by a woman based on a book written by a woman, twenty characters are specifically named of which thirteen are male and seven are female. As such, 65% of characters are male and 35% are female. Nevertheless, when considering the main characters and the characters that have more screen time, two women clearly surpass the rest of the characters: Evita and Helena.

Worthy of notice is the fact that the choice of scenes and sequences made for this analysis contemplated only one sequence with the journalist (Álvaro Sabino, Evita's lover). On the one hand, the intent was to focus on a female perspective that is depicted throughout the film; on the other hand, the character that Evita creates a real connection with, even if unwillingly, is Helena. Helena is the other part of Evita, a reflection of who Evita could be, the part Evita does not want to accept. Despite the relationship between the two female leads never becoming sexual (in spite of Helena's advances), it is the connection and relationship that springs and develops between Evita and Helena that truly helps build the film and Evita's fragmented identity. Helena is the person who makes Evita question reality and history.

There is yet another feature and theme that became apparent in the analysis of these scenes: the search for an identity in a foreign land, whilst questioning and searching for the truth. This search for what is real is a violent and disconcerting one because it takes the audience and the characters on a path that makes them question not only their own identity and who they think they are but history itself. Nothing is safe, everything can be tainted. Everything is ambiguous, even the images of history, the images that are being shown to the viewer as real along with the characters' own reflection. The reflection of people in mirrors, seeing them through the reflection of a mirror, is also a constant in the film. According to Jung, "as in the tale of the Bath Bâdgerd, the mirror symbolizes the much-needed faculty of true, inward-looking 'reflection'." (Jung 1964, 217). Also, "In dreams a mirror can symbolise the power of the unconscious to 'mirror' the individual objectively – giving him a view of himself that he may never had before." (205). Cirlot, on the other hand, describes the mirror as "a symbol of the imagination – or of consciousness – in its capacity to reflect the formal reality of the visible world." (Cirlot 2015, 211). The mirrors are used in this film as symbols that allow the characters (and the viewers) to reflect upon reality and upon their inner-selves. The characters in the film,

though, are not just looking at themselves in the mirror, they are duplicated by it, “Duplication is, furthermore, like the reflection in the mirror, a symbol of the consciousness – an echo of reality.” (91-92). Additionally, duplication is also a way of showing fragmentation in one’s identity.

Margarida Cardoso says that her adaptation “Above all [...] is about the violence of a loss. Evita’s loss is above all a loss of identity, of not knowing who she is there.” (Cardoso 2004c, 6). This analysis of the screenplay and film has revealed that, similarly, this adaptation is about the violent search for a feminine identity in a foreign land, whilst dealing with questions of what is real and what is not in history. Thus far, this study has focused on understanding how Cardoso adapted *A Costa dos Murmúrios*, but the focus will now shift to *Yvone Kane* in order to comprehend how she has dealt with an original screenplay for another feature-length fiction film.

### **C.S. 3.2. *Yvone Kane* – 2014**

*Yvone Kane* is Margarida Cardoso’s second feature-length fiction film and it premiered in 2014, ten years after her first feature-length fiction film. As per Cardoso in Lisbon’s Book Fair 2017, *Yvone Kane* is almost a continuation or non-official sequel to *A Costa dos Murmúrios*. Interestingly, and apparently in support of Cardoso’s statement, in the beginning of the film the character that gives Rita (the protagonist in *Yvone Kane*) the information needed to set off an investigation on the death of Yvone Kane is called Alex (the same name as Evita husband’s in *A Costa dos Murmúrios*). Furthermore, the actor who plays Alex in *Yvone Kane* is the same one who played Forza Leal in the previous film (Adriano Luz) and Rita is played by Beatriz Batarda (the same actress who played Evita). This seems to be evidence of a conscious acknowledgement and link to the previous film. Despite the differences found in *Yvone Kane* in characters, story and setting (the narrative takes place in Africa but not specifically in Mozambique, rather in an unnamed place), Cardoso returns to the same themes explored in *A Costa dos Murmúrios* but ten years later and showing Africa in present day, after the demise of colonialism.

Contrary to her previous feature-length fiction film, *Yvone Kane*’s narrative is significantly more linear: after losing her daughter, Rita (the protagonist) returns to Africa in search for the truth about Yvone Kane, an African guerrilla fighter who was killed many years before. Undeniably, Rita, dealing with overwhelming feelings of grief and

loss, is trying to survive her daughter's death and to find herself again in the Africa of her childhood. In Africa, she reconnects with her estranged mother, Sara, a doctor and old Communist activist who has been shunned from the Communist party for being too white. Sara, who is dying with lung cancer, has her own feelings of grief, failure and loss to deal with. The relationship between these two female protagonists is distant to a point where they do not seem to be related in any way. There is a breach between Rita and Sara, just as there is one within African history and society: the old Africa and the new one. The new Africa is shown beaten, battered, scarred with the remnants from a colonial past that has not been dealt with. In the end, the truth about Yvone Kane is but a minor detail in the story – irrelevant because history cannot be changed. Sara dies alone, as she wanted to. Rita tries to bury the ghosts from her past but, both in the film and in the screenplay, it is uncertain if she was ever capable of doing so.

Unlike *A Costa dos Murmúrios*, little research and studies have been conducted on *Yvone Kane* (maybe because contrary to Cardoso's previous feature-length fiction film it was originally written as a screenplay and does not carry the legacy of a book). Nevertheless, there are a few analysis and reviews worthy of mention. Faulkner and Liz, for instance, write that "Yvone Kane is an *auteur* film, with a slow-paced narrative that seems to privilege form over content. Yet its form, like its content, is deeply intertwined with the question of colonialism as it foregrounds ideas of time and rhythm, visibility and opacity, which are key in the exploration of postcolony and memory." (Faulkner and Liz 2016, 2-3). Furthermore, "It is a film by a woman and about women (the question of gender in Portuguese film and TV is yet to be fully explored [...]); it is a postcolonial film about colonialism, and it is not a historical film but set mostly in contemporary times." (2). Quoting film reviewer Vitor Pinto, "Cardoso – who also wrote the screenplay for the movie – decided not to focus exclusively on a feminine and feminist drama. She has a broader objective: to assemble, like a puzzle, the fragments of a nameless country, that is also overshadowed by death and by the legacy of war." (Pinto 2014). Hugo Gomes, another film reviewer, on the other hand, writes that "*Yvone Kane* is a careful piece of work that sets itself apart from explicit messages focusing on a narrative told through physical barriers, as if direct contact [...] was an insurmountable barrier. Cardoso's camera showcases this phobia and films an intrigue that turns to the use of reflections, windows and nets [...]" (H. Gomes 2015; my translation).

*Yvone Kane* is a film about women, loss, grief, colonialism, memory and history. These themes intertwine. Even though Vitor Pinto states that Margarida Cardoso does not limit herself to the female or woman's drama, this feminine side of the story, this feminine point of view, cannot be ignored. If in *A Costa dos Murmúrios* women were the ones leading the spectator through the story, but men were still there, ever-present, even with their absence; in *Yvone Kane*, the presence of men is almost unnoticeable. Rita, Sara and Yvone Kane are the characters the audience will focus on as they have no real traces of men to follow in the narrative. In fact, no man gains a real existence in the film, not even João, Rita's husband. Regarding male characters, Gabriel, the black employee, and Jaime, the orphaned black teenager, should also be mentioned, however neither one of them truly makes an impression on the film. Nonetheless, the film feels less "feminine" because it lacks a maternal and filial perspective. In this film, Cardoso seems to be questioning the role of women as mothers, daughters and wives: the familial relationships are dysfunctional and the maternal experience is a failed one. Rita is no longer a mother and seems to refuse to be a wife; Sara is a mother but seems to also refuse that vocation. The film is all about female characters, but "failed" female characters, female characters that are not within the norm and that refuse to be contained in the stereotype of mother, daughter or wife.

In an interview to channel 180 from February 26<sup>th</sup> 2016, Margarida Cardoso says that her characters, in *Yvone Kane*, are spectral; the territory they move in is phantasmagorical so the characters have no territory, they are orphans. Cardoso seems to keep dealing with the ghosts from her past, with a sense of loss "that is not only emotional but also geographical. [...] You want to visit the place where you physically located your memories, but you never find it... It is like something of your life has been forever hidden in the pleats of history, and that causes a certain anguish." (Cardoso 2004c, 4). Cardoso continues this search for a lost identity and memory in *Yvone Kane*: the search for a female identity that seems forever lost. In this film, it is through the actions of women, particularly one woman, Rita, that the reconstruction and attempt to heal the past is accomplished. On the other hand, if in *A Costa dos Murmúrios*, Evita tells the spectator not to be concerned about the truth, in *Yvone Kane*, Rita follows the truth, or tries to. Nevertheless, in both of Cardoso's films, it is the feminine point of view that allows the viewer to question patriarchal history and to follow the protagonists on a journey of self-discovery. In this case, the past continues to be questioned and dealt with but in a different



manner, examining how the past helped build the present the characters live in. Hélène Cixous writes that “The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them, to confer upon them irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural.” (Cixous 1976, 875). Rita seems to refuse to adhere to the past that has been coined in collective memory. Memory is a crucial theme in this narrative, maybe more so than in *A Costa dos Murmúrios*, or as important but depicted differently.

In *Yvone Kane*, Cardoso questions history and collective memory. The concept of collective memory emerged with sociologist Émile Durkheim in his book *The Elementary Forms of the Religious Life* from 1912. Despite never using the term “collective memory”, Durkheim did point out that societies needed to build a connection and continuity with the past to preserve social cohesion. However, it was Durkheim’s student, Maurice Halbwachs, who published a seminal study on memory in 1925 coining the term collective memory: *The Social Frameworks of Memory*. A posthumous revision of his work renamed *On Collective Memory* was released in 1952. Halbwachs distinguishes three different ways of organizing the past. One way would be through autobiographical memory: a memory that we have experienced in the past, subjective, internal memory. “It stands to reason, however, that autobiographical memory tends to fade with time unless it is periodically reinforced through contact with persons with whom one shared the experience in the past.” (Halbwachs 1992, 24). Historical memory, on the other hand, is what has been printed in history, the memory given to the public by historians and it “reaches the social actor only through written records and other types of records, such as photography” (23). Lastly, he describes the collective memory. Collective memory selects and organizes what is important from the past for the individual and for society within a value system that is unquestionable. It is the active past, idealized, that helps shape our identities, “for they [memories] are recalled to me externally, and the groups of which I am part at any given time give me the means to reconstruct them, upon condition, to be sure, that I turn towards them and adopt, at least for the moment, their way of thinking. [...] It is in this sense that there exists a collective memory and social frameworks for memory” (38).

*Yvone Kane* questions historical memory through autobiographical and personal memories (Rita’s and the ones from the people she interviews) to create a new collective memory. In fact, to quote Julia Kristeva, “female subjectivity as it gives itself up to

intuition becomes a problem with respect to a certain conception of time: time as a project, teleology, linear and prospective unfolding; time as departure, progression, and arrival – in other words, the time of history.” (Kristeva 1981, 17). A female perspective can, thus, be problematic to a fixed conception of time, history and its memory. This suggests women are the ones disrupting time and history in both of Cardoso’s films because they are the only ones who can. “[I]t is this mixture of the two attitudes – *insertion* into history and the radical *refusal* of the subjective limitations imposed by this history’s time on an experiment carried out in the name of irreducible difference – that seems to have broken loose over the past few years [...]” (20). Margarida Cardoso not only uses Rita to question historical and collective memory, but she also creates a fictional character, Yvone Kane, that she inserts in history. This fictional character, a Che Guevara type of character based on Sita Valles<sup>61</sup>, is embedded in the historical memory of Africa. At the same time, this insertion of a fictional character in historical memory helps question reality and memory in history. Cardoso uses Yvone Kane’s character as a symbol to try and rebuild a collective memory distant from the historical memory that has been tainted. To quote Cardoso, the film is not about memory, “but rather the absence of memory” (Cardoso 2014a, 3) or, it could be added, the absence of a real/truthful memory.

To better understand Cardoso’s work on *Yvone Kane*, both the screenplay and the film will be taken into consideration in this analysis. Overall, comparing both mediums, it becomes apparent that no significant changes were made from screenplay to film, only inevitable minor adjustments common when filming and editing. The main difference that can be discerned between the two mediums is that, like in *A Costa dos Murmúrios*, the most violent images seem to disappear in the film (even though some do exist in the screenplay) leading to a more diffused and less violent image of reality. Once more, Margarida Cardoso appears to be choosing to be subtle in the way she portrays a more violent reality.<sup>62</sup> Moreover, some scenes from the screenplay have been cut out, particularly in the finale (that will be analysed in greater detail). This does not, however,

<sup>61</sup> Sita Valles was a Portuguese-Angolan Communist militant and idealist (sometimes dubbed radical or extremist). She had a brief but full life. Born in 1951, for most of her adult life she fought to make the world a better place (according to her political views). She was captured in an alleged Angolan Coup on May 27<sup>th</sup> 1977 never to be seen again. It is said she was tortured, raped and executed by her own comrades in Agostinho Neto’s regime in August 1977 (cf. Figueiredo 2010, Fernandes 2010 and Sita Valles – Biografia Política 2004).

<sup>62</sup> Up for debate, however, is still if Margarida Cardoso shot the most explicitly violent scenes or not – a question that will be returned to upon the commented review on the interview that was conducted with the screenwriter/director.

interfere with the ultimate narrative guided by the screenplay. The story is still the same, only more concise. As in her previous feature-length fiction film, *Yvone Kane*'s screenplay does work as a guide for Margarida Cardoso. Regarding this specific screenplay, the screenwriter/director has stated that she wrote it almost as an adaptation: "I started by letting Yvone 'appear' through the forged archival films I have filmed over a year. There was a time when Yvone had a past life I knew only from those films. From there I wrote a lot, a diary of Rita from the moment she arrived in the country. Then from those materials, I wrote my screenplay. So, in a way, and by the nature of the process, I also think that it is an adaptation..." (Cardoso 2014a, 9). It is necessary to turn to the analysis of scenes and sequences from *Yvone Kane*, the screenplay and film, to better appreciate and find the implicit screenplay. Since this film stems from an original screenplay, eight moments will be analysed instead of six because only two mediums will be commented and compared throughout.

#### C.S. 3.2.1. Opening sequence: setting the tone for the story and for the characters

The way a film and a screenplay begin is crucial to set the tone for the audio-visual narrative that is going to ensue. Therefore, this analysis first starts by taking a closer look at the opening scene for *Yvone Kane* as described in the screenplay. Exterior, day, big lake: "A young woman swims, desperately trying to grab a child's body that, lifeless, swirls in the current." (Cardoso 2009, 2; my translation)<sup>63</sup>. Despite her efforts, the woman is unable to reach the child's body because the current is too strong. "The child's body is too far away and it is but a small dot in the big lake. The woman lets herself go, gives up on swimming, and her body slides drifting on the water's surface." (*Ibid*). The reader/spectator now "sees" the woman's point of view: an idyllic scenery around her. Even though the description of the entire scene is tense (portraying and building up a desperate feeling of imminent and unavoidable tragedy), the description is also countered with the beauty of what surrounds the woman that has given up on trying (to reach the child and to save herself): the trees, the family of ducks, the green and blue colours that shine in the sun. In this particular scene, tragedy is described as a part of nature, as something no-one can do anything to avoid. Accordingly, through this scene,

<sup>63</sup> All quotations from *Yvone Kane* the screenplay (Cardoso 2009) are my translations unless stated otherwise.

the reader/spectator is prone to understand that tragedy should be accepted as a part of life and specifically as part of this character's life.

Scene 2, Hospital's Infirmary. The same woman, who is now introduced as Rita, wakes up in a small infirmary. "The first image she sees is of a man's back, looking through the window. Outside it rains heavily. Rita's eyes fill with tears." (*Ibid*). The nurse comes in and straightens the bedsheets. The man, who is introduced as João, keeps his back to Rita. He does not want to face her. The silence permeates the entire scene as this couple, João and Rita, appear very distant from each other despite being in a confined space.

The sequence of events as written in the screenplay is violent: a child has just drowned. The reader/spectator can see the child's inert body drifting away in the current. The woman (Rita) who was desperately trying to save the child, and who eventually fails to do so, surrenders to the lake's current and survives. Now this character who survived her child's death is unable to exist: she lies crying in her hospital bed unable to face what has happened. João, Rita's husband, is also unable to face his wife and the tragic events that have occurred. These characters' lives have just been ruptured: a breach was opened in their family life, in Rita's personality and her willingness to live and in their storyline – who they were before and who they will become after this.

The film's opening scene is fairly different from the one described in the screenplay. At a distance, a child plays near the water. A woman's voice is heard calling out: "Clara!" (Cardoso 2014b, 00:00:57). The surrounding trees are swaying in the wind. The camera approaches the child who is reaching the water's edge. She keeps her back to the camera, her eyes focused on the water. She wades in. The woman's voice calling out for Clara is heard a second time. Only the child's head, full of hair, and shoulders are in the frame now. She wades deeper into the water until she disappears from frame. The audience never gets to see the child sink or disappear in the water, that image is absent. Clara is seen near the water and then she disappears from frame, only the calm, still water remains. For a second, everything is silent until the woman's voice is heard one last time, now louder: "Clara!" (00:01:50). Unlike the screenplay, the film does not show the child's lifeless body on the water, nor the desperate woman trying to reach her and failing. In the film, Margarida Cardoso seems to have chosen to shy away from that very violent explicit image of a child's lifeless body. As in *A Costa dos Murmúrios*, Cardoso used the absence

of an explicit image to make a violent and tragic scene subtler, or inner violent and tragic for the imaginative spectator.

Following this scene, a close shot on a woman's eye. The eye opens to see the reflection of a man standing in front of a window. It rains outside. It is the first time that the spectator sees the woman, Rita, laying on a hospital bed. This second scene completely coincides with the scene described in the screenplay (scene 2, infirmary). Rita cannot stop crying. Her husband remains still, contemplating the window and the rain, not facing his wife. The importance of the eyes, the gaze, is highlighted here, as well as the barriers to that gaze. On the one hand, the husband is seen through his reflection in the window. After *A Costa dos Murmúrios*, mirrors and reflections resurface in this film. On the other hand, not only is Rita seen through the window but, in a gesture that resembles Evita's in the beginning of *A Costa dos Murmúrios*, she opens her eyes to face this new reality where Clara no longer exists.

One interesting aspect to point out throughout this film, and one that becomes apparent from this very first scene and sequence onwards, is the presence and importance of water.<sup>64</sup> In *A Costa dos Murmúrios* water was also ever-present and surrounded the characters (the rain, the sea, the puddles), however, in *Yvone Kane* that presence becomes even more noticeable. Water is associated with many symbolisms in several different cultures and religions.

Its predominant characteristics are: (i) it fertilizes; (ii) it purifies; (iii) it dissolves. These three qualities have so much in common that their relationship can be expressed in a variety of ways, although the one constant factor always emerges: the suspension of form – that is, the lack of any fixed form (fluidity) – is bound up with the functions of fertilization or regeneration of the material, living world on the one hand, and with the purification or regeneration of the spiritual world on the other. (Cirlot 2015, xxxviii)

James Hall writes that water is “The primeval element from which all was created, therefore an archaic symbol of the womb and of fertility; also purification and rebirth.” (Hall 1996, 111). Moreover, “Water, as the source of fertility for dwellers in the Nile valley, symbolized the female creative process” (112). To quote Biederman,

<sup>64</sup> In Teresa Villaverde's screenplays and films, as will become apparent in the reading and analysis of her work, water also has a prominent presence that will be taken into consideration.

In many myths of the creation of the world, water is the primordial fluid from which all life comes, but it is also the ELEMENT in which creatures drown and matter dissolves. [...] For the psychologist, water can symbolize the deeper layers of the psyche, inhabited by mysterious life forms [...]. This elemental symbol is highly ambivalent, since it is associated both with life and fertility and with submersion and destruction. (Biederman 1992, 373)

Also, “It is the fundamental symbol of all the energy of the unconscious” (375). As will become apparent and will be further analysed with other scenes and sequences, water is a constant in this film: lake, sea, puddles on the ground, rain, among other bodies of water. It is as if the entire story is submerged and needs to be discovered. In *Yvone Kane*, water purifies just as much as it destroys – it is ambivalent, just like the characters that are being construed and the narrative that is being told.

As in this first sequence, water sometimes takes the shape of rain, “a cloudburst that relaxes tension and makes the earth fertile. In mythology, rain was often thought to be a ‘love-union’ between heaven and earth” (Jung 1964, 280). In the film, this rain, that, Cirlot argues, represents purification, fertilization and the spiritual influences of heaven (cf. Cirlot 2015, 271), is also accompanied by wind. The wind that stirs the waters and the earth, sometimes the stormy wind which is “connected in many mythologies with the idea of creation” (Cirlot 2015, 6). Therefore, this purifying and destructing water is also jolted by the wind that helps imbalance what the audience think they know about this story and characters, or what the characters believe they know about their path. The wind, rain and water sway the characters on their path creating a new life for them. As previously stated, the water symbolism and presence in the film will continue to be followed and examined in other scenes and sequences.

#### C.S. 3.2.2. Mother and daughter meet again: the lack of the maternal and filial side to the story

In the screenplay, the moment when mother and daughter reunite happens between scene 12 and scene 14. Morning. “A small and strangely silent crowd, freezing and still shaky from the early morning, stands in the airport’s balcony. Sara is amongst the crowd and looks at an enormous aeroplane in the runway.” (Cardoso 2009, 11). As Sara waits she smokes, despite the spectator’s recent discovery that she has lung cancer.

Sara spots Rita amongst the passengers in the runway, but she does not approach the balcony's rail. In the runway (scene 13), Rita sees Sara on the balcony: "It looks like their eyes meet for a second. Rita even waves at Sara but Sara puts out her cigarette and disappears." (12). At the arrival gate (scene 14), Sara walks along the upper deck on the balcony. She can see Rita and João from there. Sara goes to them but appears apprehensive. "Sara and Rita meet. Sara hugs Rita awkwardly. Rita is almost in tears and Sara pats her on the back." (*Ibid*). The commotion around the characters breaks up the hug.

The entire sequence of Sara going to meet and to pick up Rita and João from the airport reads awkwardly. The characters are depicted as being uncomfortable and even displaced. It is the description of a mother and daughter reuniting after being estranged for many years. Nonetheless, despite being close together in these scenes, they continue to seem far apart. At this moment the reader/spectator has the tools to understand what Margarida Cardoso intends to portray with this reunion: it is not only physical distance that keeps Rita and Sara apart. Even when the characters are together, they remain distant. Throughout the screenplay, these characters will need to find ways to become closer in order to escape from the detachment Sara seems to have imposed on herself and her daughter. In the screenplay, Rita appears to try to connect with her mother: she waves and smiles at her. Sara, on the other hand, turns away from Rita and she does not seem ready to engage, she is described as distant and withdrawn.

In the film, as in the screenplay, the sequence starts with Sara at the airport's balcony. Sara is alone on the balcony with her back to the camera. When the balcony starts to fill up with people, Sara turns to the audience: her face looks distressed. The other people on the balcony appear to create a barrier between Sara and the runway.

In a second moment, Sara's reflection in a window can be seen as she looks at Rita and João who pick up their bags with their backs to her. Rita eventually turns and faces her mother. Sara looks away. Sara walks down to meet Rita. For a second, they stand face to face, motionless. Rita takes the initiative and embraces her mother. Throughout this embrace, Sara's face is never openly seen: she keeps her back to the camera and the embrace seems to hide her. Rita looks emotional. The camera turns around as Rita introduces João to her mother. Sara greets him with a handshake. The encounter reveals two things: Sara has not met João before because she has been estranged from her daughter for a long time; the formal and distant handshake highlights the character's

unwillingness to connect. Furthermore, from the moment Rita hugs Sara, Sara's expression always appears to be hidden: she has her back to the camera, then the embrace hides her, and even when the camera turns, her face is mostly hidden by her hair as she turns her back on her daughter again to quickly leave.

The sequence in the film is very similar to the one in the screenplay. There is one scene missing (scene 14 in the runway), but the build-up to the film has the same feeling of discomfort and awkwardness between the characters. Moreover, throughout the sequence, Sara always has a physical barrier between herself and her daughter: the group of people in the balcony, the window. When Sara is finally face to face with Rita, the camera itself creates a barrier for the viewer: he/she does not get to see Sara's expression or reaction. The camera itself is preventing the audience from seeing what they might see otherwise: how Sara reacts to physical contact and the embrace.

Furthermore, just as João was seen reflected in a window at the beginning of the film, Sara is reflected in a window at the airport. Windows, mirrors and reflections are recurrent in this film. These elements also function as barriers that prevent Rita from connecting directly with other characters as well as preventing the audience from seeing the characters directly. The imaginative spectator wants to connect with the characters but the film seems to prevent this by creating visual and psychical barriers (or obstacles) which hold the characters at a distance from the audience and from each other, therefore allowing different interpretations of who these characters might be. On the other hand, the film's enunciation suggests that Rita, the only character the audience might connect directly with, wants to connect, but these barriers keep her apart from the other characters and from the spectator, isolated in her own grief. No-one can reach Rita because everyone is on the other side of the barrier, even herself. She is also a reflection of herself, an obstacle to whom she once was. Margarida Cardoso called Rita: "an empty vessel waiting to find anything she can fill it with..." (Cardoso 2014a, 7). Nevertheless, everything and everyone is too far away from Rita for her to be able to fill in that empty vessel. It is Rita's journey to discover herself again, to survive and to connect (with the imaginative spectator and the other characters) that this film will follow.



### C.S. 3.2.3. The truth about Yvone Kane: retracing a decadent and false historical memory and past

The investigation into Yvone Kane's past and death is what, in theory, took Rita to Africa. In scene 26, in the screenplay, Rita visits the Museum of the Revolution to conduct some research on Yvone Kane. She walks through the corridors of the museum that is described as "very decadent. The atmosphere is gloomy with worn-out ragged curtains shadowing the strong light from the outside" (Cardoso 2009, 21). In the screenplay, the Museum of the Revolution (that symbolizes the demise of colonialism and the resurgence of a free Africa), is portrayed as being gloomy, worn-out and almost abandoned. The African people's hopes and aspirations for a better future after the decolonisation process are here epitomized in this broken-down museum.

A young man follows Rita as she looks at the showcases. Whenever she stops, he begins to deliver mechanical memorized information regarding what she is seeing. The screenplay describes with detail a specific mural in the museum, painted by Korean artists, where all of the African heroes have Asian expressions. There is also a description of a room with a gun exhibition and of another room with wax reconstructions of life-sized armed conflicts. Rita, however, centres her attention on a room where there are photos of Yvone Kane with her parents. "Rita now focuses on a series of photographs dedicated to the heroic women's detachment. An enormous black and white photograph shows the women marching in the jungle, dressed in camouflage and carrying guns." (21). The young man continues to apathetically reveal information about the importance of Yvone Kane. Rita takes a note pad and starts writing in it.

In the screenplay, the entire sequence and description are dominated by the presence of a decadent historical memory that Rita is uncovering and questioning: a historical memory that has been saved by photographs and imagery. Similarly to what Evita did in *A Costa dos Murmúrios*, Rita is using photographs to ascertain the truth about the past. The analysis of the previous film has shown how Lídia Jorge seems to be echoing a notion of history close to Walter Benjamin's. In *Yvone Kane*, Margarida Cardoso appears to be using Rita as Walter Benjamin's angel of history:

The Angel of history must look just so. His face turned towards the past. Where we see the appearance of a chain of events, he *sees* one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble and hurls it before his feet. He would like to pause for a moment so fair [*verweilen*: a reference to Goethe's *Faust*], to awaken the dead and to piece together what has been smashed. But a storm is

blowing from Paradise, it has caught itself up in his wings and is so strong that the Angel can no longer close them. The storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap before him grows sky-high. That which we call progress, is *this* storm. (Benjamin 2009, 10)

Rita does not know it yet, but she too, who is clinging to the past (as several scenes and sequences in the narrative will continue to determine) will be thrown into the future. As she tries to unravel what has been destroyed, to understand the “real” past (forged by Margarida Cardoso), she will continuously be pushed forward because, despite the efforts a person might make to understand the past, nothing can ever change it. The present keeps chasing the characters and the spectators.

In the film, the audience begins by seeing a person sleeping underneath a sign that reads: “Towards a Scientific Socialism”. Rita steps in with the young man behind her. As soon as she stops at the first set of photographs to look at them (photographs that are glued and peeling from the wall), the young man starts to unwind his mechanical knowledge: “Here is our comrade president during the Cangala Treaty with comrade Fidel de Castro. And here is our comrade Yvone Kane in the Popular Union congress with comrade... (he hesitates, has to read beneath the photo)... Sara Moreira.” (Cardoso 2014b, 00:23:13)<sup>65</sup>. Rita turns to the corridor, the young man follows. Rita looks at several photographs as the young man keeps on explaining what she is seeing. Rita turns to the camera, to the viewer, and asks: “Where are the things from the women’s detachment?” (00:23:13). The young guide stops and looks away, silently.

Rita walks into a dark room as the young man tries to connect electrical cables in order to switch on the lights. The light flickers as the young guide fidgets with the electrical cables. It is the room dedicated to the women’s detachment unit with a large photo of Yvone Kane on the wall. The light finally stops flickering and switches on. Rita steps closer to the photographs: Yvone Kane is amongst her comrades. The young guide takes a piece of paper from his pocket and reads the information on it about those pictures. Rita takes notes of names connected to Yvone Kane.

The entire museum, as shown in the film, is poor, run-down, degraded, in particular the room for the women’s detachment unit. The faded red sash falling from the wall with the words “Women’s Detachment” written on it also enhances the sense of

<sup>65</sup> When quoting from the film (Cardoso 2014b), the official subtitles for *Yvone Kane* were used.

deterioration. Furthermore, the lights in that room are out, suggesting the lights of history (historical and collective memory) have not shone on that specific moment in time and, specifically, on women. Rita is the one who forces the light to be switched on again. Even the young guide has to read from a piece of paper to be able to give Rita some information about the women's detachment.

The film portrays a degraded and faded (fabricated) historical memory that Rita will question. Also, the photographs and importance images have for the construction of memory are enhanced again in this sequence as the entire museum is composed of old photographs glued to a wall. Several other scenes in the screenplay and film depicting the power that images have for this historical memory that Rita is chasing (like the angel of history) and for the construction of a fake memory will follow: scene 32 (the images from the archival footage that Cardoso forged), scene 56 (Rita looking at more pictures of Yvone Kane and a brief reference to homosexuality – alike the brief reference to homosexuality as taking revenge on men in *A Costas dos Murmúrios* with Evita and Helena). These two other scenes (along with this one), combine fiction and reality: images of the revolution with a fictional character (Yvone Kane) in a fictional movie. “Yvone, or what is left of Yvone in the fallible and ambiguous idea of memory [...], is a metaphorical pretext for that never-ending search. It is, at the same time, an expression of the impossibility of fixing evil... of repairing the irreparable.” (Cardoso 2014a, 8). As per Cardoso, Yvone Kane, the fictional character depicted in a real historical moment, is a metaphor for the impossibility of changing the past and the anguish this brings upon people. But Rita, the character, persists in trying to understand, to deconstruct historical and collective memory, just like an angel of the history.

#### C.S. 3.2.4. The mismatch between husband and wife: the thunderstorm

João is Rita's husband throughout the screenplay and film, but he has a very small presence in the narrative and in Rita's life. If in the beginning of the screenplay and of the film, as has been noted, he did not seem capable of facing Rita, as the story progresses, and since Rita is not able to face herself, she is now incapable of accepting João's gaze. Even though he follows her to Africa, this is not his place or his journey of discovery, so he must return. Furthermore, he never seems as destroyed by the loss of his daughter as

Rita is. The grief is present, but he can live with it, almost as if the grief of a mother ran deeper. In this next sequence, João and Rita say their last goodbyes.

In the screenplay, Rita and João are at the airport on the balcony where there is a café (scene 51). João is standing up drinking a beer, Rita is sitting down. “It is a hot summer day and the sky is filled with dark clouds. Lightning rips the black sky. On and off we hear a menacing thunder.” (Cardoso 2009, 48). The mood is sombre. The description indicates a thunderstorm is about to break (literarily and metaphorically). Once more, water, the rain that washes away sin, that purifies and destroys, that brings new life, is about to come. A recording calls in the passengers. Everybody rushes. João sits beside Rita and looks at the clouds: “I hope the aeroplane can pierce through these clouds.” (*Ibid*). He is being ironic but he too seems to understand the ominous meaning of those dark clouds. João and Rita talk. He asks her to come home quickly. She does not answer and simply states that it must have been a torment for him to have been there. He says it was: her mother, the heat, the city, the house, “It’s as if, since we have got here, ‘us’, in the sense of what we lived, no longer exists.” (*Ibid*). For João, in Africa only pain exists, nothing else. However, Rita, the angel of history, seems to only be able to see the past and the pain and, as such, she wants to stay. João tries to make her understand that she might need a place where everything can seem lighter, not here, but he eventually gives up. He picks up his things: “You do what you will. I will try to survive, you do whatever you want.” (49). João leaves.

Rita runs to the car. It rains heavily (scene 52). Inside the car, she waits for a while as the aeroplane crosses the sky. “Rita looks at the aeroplane that now seems tiny and fragile nearing the menacing clouds.” (*Ibid*). Rita stays there for a while as the sound of the rain falling on the car fills the page/screen. Along with the water, the rain, the destructive power of lightning is also present in this sequence. Nonetheless, as menacing as lightning might seem, it also allows for glimpses of light and illumination. With João gone, Rita is alone and she might be able to see herself in a different light, to find herself again.

In the film, the parting scene is slightly different. Rita and João are inside the car and the camera is there with them. It rains heavily outside. Since the audience is confined to this space, the car, the mood feels more oppressive. João and Rita are holding hands and saying their goodbyes. João kisses Rita and embraces her. He asks her to return home quickly but she does not know if she will return at all. As in the screenplay, João believes

Africa is not the best place for Rita to heal and find herself, but Rita is distraught. “She is in here!”, she says pointing at her chest. João answers back: “But she is also in here... Always!” (Cardoso 2014b, 00:57:53). Rita remains silent now, her pain too large for words. João breaks the silence: “Do as you will. I will try to survive; you do whatever you want.” (00:58:12). João leaves the car into the heavy rain. He opens the back door, picks up his bag, and João and Rita’s faces meet. They do not say a word. João closes the door. Rita cries. João walks in front of the parked car, disappearing into the rain. Rita remains in the car in the middle of the rain.

This scene is similar to what is described in the screenplay, but instead of being on a balcony, the couple are inside the car. This helps the scene in two ways: the space is more intimate and the spectator might even feel that he/she is invading the character’s privacy; Rita and João are confined together in this space, with heavy rain around them, which turns the mood much more oppressive, until one of them has to break out from it. If Rita still wants to live through the ghosts of the past (like an angel of history and memory), João wants to break away and to survive. What he does not understand is that Rita needs the search to survive, the search is her surviving tool.

The fact that João disappears into the rain is also interesting. This man that barely made an impression in the film is swallowed by the rain – by water, that submerges and dissolves matter. João was just dissolved from the film, swallowed by water, since men do not seem relevant in this particular narrative.

#### C.S. 3.2.5. Rita and Sara: the photograph that might make the granddaughter exist

This next moment under closer analysis occurs immediately after the goodbye scene between Rita and João in the car. Rita returns home and sees her mother in bed (scene 53), her dog at her feet. In the screenplay, the dog growls softly but Rita still enters the room and lays down beside her mother. They remain lying in bed for a moment, facing each other until Sara asks: “Do you have a picture of her?”. (Cardoso 2009, 50). Rita hesitates: “Yes but I haven’t looked at it in a while. Would you like to see it?” (*Ibid*). Sara nods. Rita is about to get up but Sara stops her: “No. Wait. It’s better if I don’t see her. That way, she never really existed... For me, she never existed. / Rita: But I would like you to see her... Because she did exist.” (*Ibid*). Silent and motionless, Sara stares at an

imprecise point near the window. She says nothing but she knows Clara existed. The scene ends.

Not only is this the only moment in the film where a connection between mother and daughter (Sara and Rita) is suggested as they talk about another missing link and daughter (Clara), but the power images and pictures have to build memory (every kind of memory) is highlighted yet again. If Sara does not see her granddaughter's photograph, then her granddaughter never existed. If she does not see it, it is not there. Once more, the film is questioning the presence and absence of image for the construction of memory (historical memory, collective memory and, in this case, personal or autobiographical memory).

Moreover, in this scene we have Sara's dog. Sara's dog seems to be very present in the screenplay, which is interesting. The dog is always at Sara's feet, protecting her. "An emblem of faithfulness, [...] it is in this sense that [the dog] appears so often at the feet of women in the engravings on mediaeval tombs" (Cirlot 2015, 84). Dogs are "symbolically associated primarily with loyalty and vigilance, figuring often as a guardian at the portals of the AFTERLIFE (Cerberus, a three-headed dog), or as a sacrifice to the dead, to guide them in the next world. Dogs are also believed to be able to 'see ghosts' and thus to warn us of invisible dangers." (Biederman 1992, 97). Additionally, quoting Jung, "In many mythologies dogs appear as guides to the land of the dead." (Jung 1964, 71). Drawing from these authors and theories, the presence of Sara's dog in the screenplay seems to represent a symbol of a guardian and of a guide that will lead Sara to the afterlife. Rita, however, disrupts this journey, and the dog keeps growling at her in the screenplay, suggesting that he is warning Sara and Rita to the invisible dangers of chasing the past. This specific trait of the dog, the growling dog, does not, nonetheless, exist in the film.

In the film, this scene plays out in the same way as in the screenplay, except for two slight differences: the dog does not growl, he just leaves as Rita steps into the room; instead of facing Sara, Rita lays down on the bed with her back to her mother. Further, in this moment of the film, Rita and Sara seem very similar. The earth-toned clothes both of them wear seems to help highlight their resemblance. They almost look like mirror images of each other, both little more than ghosts of who they were. When Rita tells her mother that her daughter did exist, sitting up in bed beside Sara, we see Rita's reflection in the mirror. We see a double Rita: Rita with her back to the camera, and Rita in the mirror

talking about her daughter that did exist. This enhances the duality of the Rita she is now and the Rita she once was, as well as the barriers (again the mirror) that stand between her and her past self. These seemingly minor adjustments to the screenplay, combined with the earthy tones in the character's clothes and in the bedroom curtains along with the overall sombre mood, increase the scene's impact. At the same time, the noticeable presence of earth tones, the two bodies lying motionless in bed, the conversation about Clara who is dead, might result in the imaginative spectator recalling and thinking about earth and death, "ashes to ashes, dust to dust". Interestingly, the only scene in which mother and daughter connect is filled with the memory of death and with earth tones suggesting everything returns to earth.

#### C.S. 3.2.6. Sara and Jaime: the outsider syndrome

One of the feelings that is ever-present in this narrative is the feeling of not belonging, or, as this study proposes to name it: the "outsider syndrome". One of the scenes in which this feeling is better represented, both for the African people as outsiders in their own land and for the old colonialists as outsiders in a land they no longer belong to, is scene 94 in the screenplay when Sara and Jaime say their last goodbyes. Jaime, Sara's adoptive African child, witnessed a crime and did nothing. Throughout the entire film, he is absent, avoiding Sara and any discussion about the consequences of his non-action to the crime he witnessed. In this scene, they come face to face for the first and last time.

The night is silent. Sara is reading in her house when the dog signals someone is outside. It is Jaime, in the middle of the dark, with a flashlight. Jaime and Sara start to discuss what happened with the raped girls. Jaime simply says: "There is nothing to explain. I was there. I didn't protect the girls. That is a crime, isn't it?" (Cardoso 2009, 84). It seems interesting that Jaime, an African orphan, is telling the reader/spectator and Sara, the old coloniser, that doing nothing is a crime. When the Portuguese colonialists left, the decolonisation process was a failed one. The African colonies were given the independence they wanted and the Portuguese people left, leaving the former colonies in turmoil. Nevertheless, Portugal did nothing but forget the colonies. Jaime seems to be reminding the reader/spectator that doing nothing is doing something. But, "I could not

feel sorry for them...”, Jaime says, “I don’t know why... I didn’t feel anything for them.” (85).

After revealing his failure to do something, Jaime is ready to leave, he will not live in Sara’s house anymore. Sara asks him if he ever felt loved and at home there. Jaime’s answer is, again, curious: “I am not really from here... I never was. I feel that and I feel you understand.” (85-86). He continues: “You fed me, you dressed me, you brought me here to your house... You saved me.” (86), and now there is this debt Jaime feels he has towards Sara, this debt he can never repay. Sara understands. Jaime looks away and disappears into the shadows. Jaime, an African orphan in his own land, feels as if he does not belong – he is an outsider. It seems that not only the old colonialists (like Sara) are searching for their identity but Africa, epitomised in Jaime, also appears to be an orphaned land that needs to find its place and identity.

Scene 95, Sara’s dark living room. “Outside, a group of boys and girls laugh and talk. They are well dressed and have good motorcycles. Jaime is amongst them. He laughs and looks completely different than what we have seen in the previous scene. Jaime climbs on to the back of a motorcycle. The motorcycles pull away making a racket. Sara is alone in the shadows.” (*Ibid*). This scene seems to symbolise the young orphaned Africa evolving and moving forward. The old dreams of Africa (Sara) are left behind, unwanted and unneeded. This sequence relates to the feeling of belonging and “outsider syndrome” and also connects to several other scenes with a character that works as a counter to Sara: Mother Superior. Mother Superior represents an old regime, the most conservative sector of the Catholic Church, everything Sara fought against, the “opium of the people”, as the character Poly puts it. Now, this conservative group is the only one who helps Sara and almost accepts her. Even so, she remains an outsider, just like Jaime.

In the film, this sequence with Jaime is very similar to the screenplay. Sara is sitting in her living room reading with her dog by her feet. The noise of a car stopping is heard. The dog gets up, Sara does as well, slowly, and goes outside. Jaime is in the darkness. The dialogue follows very closely to the screenplay despite some lines having been cut. Jaime does not say he felt nothing for the girls, nor does he say he feels he owes a debt. There is more silence in the film suggesting the unspoken feeling of being an outsider. Sara and Jaime stand face to face but seem far away from each other. As Jaime says he feels like he does not belong, he walks away and the camera remains focused on Sara’s face.



A motorcycle is waiting for Jaime. He climbs up on it and disappears. Sara sees him through the grids. She closes the curtain and returns to the shadows. It is interesting to note that in this entire sequence Sara seems to have had a closer and deeper connection with Jaime (her adopted African child) than with Rita and her brother (whom she does not even recognise). This deeper connection Sara fosters towards a child that is not her own, and who abandons her, might also be linked to the deeper connection she has with Africa rather than Portugal. In the same way, however, historical memory betrays Sara. Africa no longer wants Sara and what she seems to represent, the old dreams and aspirations. Also, it appears as if this helps determine Sara's future: abandoned, betrayed by historical memory, Sara can now die.

#### C.S. 3.2.7. The funeral: the split in the new Africa

The funeral scene is one of the most interesting ones in the screenplay and film as it shows a dichotomy of the land. In scene 98 of the screenplay, in the cemetery, "Sara is buried in an inhospitable unsheltered place in the middle of many other graves. [...] On one side, the Sisters, some girls and nurses, on the other, men and women dressed in black with a more official look." (Cardoso 2009, 87). One of the "official" men reads a cold and brief elegy for Sara. Then it is Mother Superior's turn. "Mother Superior takes a look at the party 'wing' before she starts reading." (*Ibid*). The entire scene reads not in an emotional way or as if someone has died, someone who represented the history of the colony, who fought beside Yvone Kane and who was then pushed away and ostracized, but rather in a cold, distant, official way. There are two sides: the Communist revolutionary side that failed Sara (and Africa) and the strict spiritual and conservative side that remains. Sara's death suggests the death of the belief of the revolution's dreams.

In the film, Sara's comrades, the ones who pushed her away, are seen first. After her comrade finishes his speech, then the other side, the stern nuns, are revealed. The coffin stands between the two groups in an inhospitable ground, just as described in the screenplay. The rest of the scene is similar to the script, the two groups standing opposite each other, on either side of the coffin, resembling a western standoff. However, there is something that happens in the film and not in the screenplay: immediately before this funeral scene, Rita and Sérgio are in no man's land (scene 96) trying to find Yvone Kane's documents that might shed some light into her death. As he walks, Sérgio says to Rita:

“Do you know what I never forgot? On the day they murdered Yvone I was crossing that valley, lost in the middle of nowhere... I was so in love... Yvone was everything to me. Still, at the exact time of her death, I was walking completely focused on my survival and I didn’t feel any sign, a shiver, a premonition... nothing that would tell me of her death. Nothing... Life is very weird.” (Cardoso 2014b, 01:50:24). After this, they find the buried documents, Rita writes in her room, looks at the sea and the film cuts to the funeral scene. Rita finally got the proof that she was searching for concerning Yvone Kane but it does not seem to matter anymore. Sara, who represents a certain side of history, is dead and nothing can change this.

#### C.S. 3.2.8. The finale: open ending

The very last sequence of the story is very different in the screenplay and in the film. In the screenplay, scene 102, Rita is at an airport. “Cold and organized airport. Rita is sitting in a corridor, alone, waiting. At the end of a grey corridor, an employee pushing a cart with a big cage emerges.” (Cardoso 2009, 89). Rita seems to have left Africa, and she took the dog, her mother’s guardian, with her. The narrative in the screenplay ends with Rita standing face to face with her mother’s dog, the possible bearer of unnameable answers and the guardian who might now protect Rita in this grey land she returned to. Why she chose to leave Africa and to return, if she completed her journey of self-discovery and how she is feeling, that remains unanswered and the ending does not seem satisfying.

The finale in the film is completely different. Instead of going back with the dog, Rita stays in the broken-down remains of the hotel. She looks out of her bedroom window as the hotel’s pool is buried. The hotel pool where people died and were killed, the one responsible for the ghosts in the hotel. Now, the ghosts from the past, the dead, are buried. Rita waves to the living next to the swimming pool, but no one waves back. Rita looks down at her hands and the film ends. Despite not allowing answers to several of the posed questions throughout the film, this ending does help bury the dead and the past. Nonetheless, the pool is still there, the hotel is still in ruins, Rita has no answer from the living, so the ghosts might be buried, but they might only be hidden, they might not have disappeared.

### C.S. 3.3. Final Remarks on *Yvone Kane*

Reaching the end of *Yvone Kane*'s sequences and scenes analysis, two things become apparent. Firstly, this film is more faithful to the screenplay than Cardoso's previous feature-length fiction film: most of the scenes in the screenplay match the film, apart from a few scenes that were cut or rearranged. Secondly, this film does feel like a continuation of *A Costa dos Murmúrios* in the sense that it is yet another narrative about the loss of identity of a female character. However, in *Yvone Kane*, it is through the search for history, for a revised historical memory, that the character, Rita, is able to survive. The search is what keeps her going. Her mother, Sara, on the other hand, was already defeated by history and by the memory that remained, so she could not be saved or spared.

Throughout the film (and hinted at in the screenplay) the seeming unwillingness to allow for a direct connection between characters and between the audience and the characters becomes apparent. Subtle visual barriers (rain, fabric, curtains) and real solid barriers (rails, fences, windows) that confine the characters to their own space where they cannot connect with what is outside, seems to resonate with Margarida Cardoso's history and memory of Africa. "[T]he places of my childhood", she says, "became in a way fenced off, forbidden." (Cardoso 2014a, 7). Both in *Yvone Kane* and in *A Costa dos Murmúrios*, this "fenced off" place becomes apparent. This as well as the inability of the characters to connect directly with the land and with each other. They are prisoners within themselves trying to find their identity.

Furthermore, in this search for an identity in a land the characters cannot reach because it was never their own, a subliminal feeling of guilt for missing a place that was never truly theirs also seems to leave a mark, particularly in *Yvone Kane*. The Africa of Rita's childhood is not the Africa she now sees. Africa bears the visible traces of war, of the failed decolonization, and of a memory of what it no longer is and what it never became. The film does not show the point of view of a "nostalgic colonialist", as Cardoso would put it (*Ibid*), but a longing for an Africa that no longer exists. A look at this new devastated and worn out Africa is ever-present.

Overall, *Yvone Kane* seems to introduce a narrative with a more prominent female perspective than *A Costa dos Murmúrios*. If in *A Costa dos Murmúrios* men help trigger the story, and it is the action of men (and their implied violence) that sparks a fragmented identity and the search for the truth and for a new identity; in *Yvone Kane*, men, as has already been stated, are but secondary characters. The film follows two women on the

search for the truth about a third woman, Yvone. Men are present in the film but they have little screen time and do not help define the story in any way. Nevertheless, considering *Yvone Kane*'s characters, as was done in *A Costa dos Murmúrios*, a total of thirty-seven characters can be found, sixteen of which are female and twenty-one of which are male. As such, 43.24% of the characters in the film are women, and 56.76% of them are men. This is interesting: the number of female characters in Margarida Cardoso's films increased from her first to her second feature-length fiction film. In *Yvone Kane* equity between genders is almost accomplished in terms of characters. However, considering what was previously mentioned regarding the narrative being embedded in a female perspective, it is interesting to note that it does not, as could be expected, have more women on screen than men, in fact, parity between men and women on screen was not yet accomplished in this film.

#### **C.S. 3.4. Closing remarks**

The analysis conducted both on *A Costa dos Murmúrios* and on *Yvone Kane* revealed several specific traits in Margarida Cardoso's work: the ambiguous themes the screenwriter/director appears to be drawn to, Africa as a country but also as a memory lost in time, the eminent presence of female characters that drive the narratives, to name but a few. Nonetheless, it would have been possible to choose a different approach to study Margarida Cardoso's writing (or possible feminine writing). As stated in Mary Hiatt's investigation (discussed in the first chapter), women are found to use more pronouns and adjectives in their writing and their phrases tend to be longer as well as more reflexive. Using Hiatt's investigation as foreground and taking into consideration word frequency and types of words used in Cardoso's screenplays, an attempt was made to ascertain if, in fact, this screenwriter's writing could be identified as feminine or female. Word frequency counters for text analysis were used in this process to determine the average amount of words found per sentence, the numbers of words used in general and the types of words that were repeated the most. The results, however, were inconclusive. They revealed that the analysis of word frequency in both screenplays allowed for the basic themes and structure being constructed into the screenplay to become self-evident. This is noteworthy yet not surprising. Words do say a lot about the screenplay itself. As has been previously discussed in the course of this PhD, screenplays must be very accurate in the words they use to depict an image. Thus, this becomes

apparent in the word analysis. Moreover, as per the study of Mary Hiatt, the word frequency analysis on Cardoso's screenplays found her writing not to be a female type of writing despite showing some "female" traits. Nonetheless, the screenplay is a very strict type of written document, not only in terms of structure and formatting (as most screenplays follow the master scene format, as previously discussed in chapter 2), but also in the style of writing they tend to entail (descriptive but objective). As such, it is not clear if Mary Hiatt's approach can, in fact, be used in a definite way to try and determine a female type of writing through a screenplay. Furthermore, to truly ascertain if Margarida Cardoso (or if any other case study analysed within the scope of this PhD) has a feminine type of writing, a broader understanding of a male type of writing would have had to have been discussed. This would entail comparing and contrasting traits from screenplays written by men and women to understand if in the same type of written document (the screenplay) the same rules apply as in Hiatt's investigation. Given that it was not possible to pursue this broader investigation and analysis, it was decided against this approach to examine Cardoso's work and writing and, subsequently, it was not included further in this chapter.<sup>66</sup>

Nonetheless, several unanswered questions remained concerning Cardoso's feature-length fiction films. On November 20<sup>th</sup> 2017 a meeting was arranged with the screenwriter/director where, for the course of two hours, she generously answered all the questions this study had raised. The entire transcript of this interview can be found in the annexes of this PhD and commented excerpts from Cardoso's interview will be used in these closing remarks. This approach on her interview will better serve the purpose of allowing an informed reflection upon the screenwriter/director's answers in relation to the previous analysis conducted on her films.

In an International Conference on Gender and Art in Lusophone Countries that took place on the 27<sup>th</sup> and 28<sup>th</sup> of October 2017 in the New University of Lisbon (in which both Margarida Cardoso and I participated), in her presentation, Cardoso stated:

I place myself in the antipodes of Hollywood: I am a Portuguese filmmaker [...], I am a woman, I direct low budget films that do not generate substantial revenue and I always depart from thematic universes that are not blockbuster prone. But this circumstances didn't exonerate me from having to fight hard to do my job in an acrobatic and very resourceful gymkhana, because resourcefulness is always

<sup>66</sup> The word count and word frequency analysis conducted on Margarida Cardoso's screenplays and further results can, however, be found in the annexes of this PhD.

asked of women, to escape the feathered *pombinha* (little dove) people wanted to label me with [...], and also because the themes I decided to approach from my very first films onwards were themes that up until then had been reserved to a male interpretation, like colonial war, colonialism and postcolonialism. (Cardoso 2017a, my translation)<sup>67</sup>

Using Cardoso's own words to initiate this reflection upon how she sees her work and films is paramount. Accordingly, in her statement it is interesting to note, not only the way in which Margarida Cardoso places herself within the cinematic history and culture (as an outsider), but also the importance she grants the fact that she is a Portuguese filmmaker and a woman dealing with themes that historically have been considered to be male. Throughout the course of this PhD, and mainly due to the case studies chosen for this project, the importance personal experience and life stories have for the films these screenwriters write and (all apart from Virgínia de Castro e Almeida) direct has become apparent. Nonetheless, with Margarida Cardoso, the connection between her life story/personal experience and her feature-length fiction films seems to become even clearer. Both her experience in a colonial Africa (and as a returnee) and her experience as a woman are imprinted in all her films. Continuing to follow Cardoso's own words and perspective might help understand how and why this is so.

Six major themes have been highlighted in this chapter and are recurrent in Cardoso's feature-length fiction films:

- (1) Africa (as a setting and as a theme) and the taint of the colonial war;
- (2) Memory and history (ambiguous memory and history and the questioning of history and memory through fiction and a female perspective);
- (3) Creation of a feminine memory (one that can question what is known of the truth);
- (4) Identity and self-discovery (a search that is frequently violent);
- (5) Ambiguous feelings of longing (*saudade*) and underlying guilt;
- (6) The female perspective and point of view (that allows for the questioning of memory, history, identity and guilt).

<sup>67</sup> All quotations from Margarida Cardoso's presentation (Cardoso 2017a) are my translations unless stated otherwise.

These themes intertwine and all seem to stem from the same place and time: Africa. But not the “real” Africa, the Africa known today, rather the Africa that remains in Cardoso’s memories and that is now unreachable and unattainable.

In the words of Margarida Cardoso:

Having lived in a colonial society [Mozambique], where power relationships were extremely absurd, was probably what affected my work the most. I think it was that absurdness and the difficulty others had to explain to me the logic of that violence that has made me repeatedly go back to the same places, to the same themes, always searching for an answer to something that cannot be answered. (Cardoso 2017a)

This search Cardoso is trying to undertake always seems to lead her back to Africa. “I keep following my path because I can’t do it any other way, I’m drawn to those issues [African issues]. If it was up to me I would have stopped [...]. But I feel compelled to keep searching there.” (Cardoso 2017b)<sup>68</sup>. Furthermore, as the interview conducted with the screenwriter/director proved, she has not concluded her approach of Africa and African issues yet. Her next feature-length fiction film, *Banzo*, will also be set in Africa and deal with African issues (slavery, images of slavery and history, how to prove a black person/slave’s humanity). Regarding her next feature-length fiction film, she stated: “I thought I was done with the African issue but apparently not. [...] I am not trying to take the same route again. The same route seems to get in my way in different manners.” (*Ibid*). Therefore, Africa and the taint of the colonial war is the place and theme Cardoso returns to again in this search of hers for something that cannot be answered and that no longer exists.

Nevertheless, more than a simple setting or theme, in Margarida Cardoso’s work, Africa is the point of origin, the source other themes in her films stem from: the colonial war, colonialism and postcolonialism, memory and history. In fact, the tendency to want to return to Africa and the continuous search for answers there, for Cardoso and other returnees, relates to this ambiguous memory people retain of a colonial Africa. For a moment in the returnee’s youth, Africa was their home, it was a place of happiness, a place they thought they would spend their lives in. At the same time, these people lived in a war-ridden environment and were complicit with the war – either because they

<sup>68</sup> All quotations from Margarida Cardoso’s interview (Cardoso 2017b) are my translations unless stated otherwise.

participated in it actively or because they remained silent and participated in it passively. The memory of Africa is tainted by war. The returnees miss Africa because it was their home, but know they can never go back because their Africa no longer exists, it might have never existed the way they remember it except in their memories.

I think everyone who lived there, and even though they might have lived through times that weren't good while [living] there, had that place and that memory taken away from them in such a brutal way that they could never make peace with it. Those are always the years and the life you had with which you weren't able to settle the score personally. You were stopped and violated of that possibility.  
(*Ibid*)

Since returnees (such as Cardoso) were never given the chance to heal the past, they tend to keep searching for that past to make peace with it. But it is only in an ambiguous memory that Cardoso can return to her childhood home, ambiguous also because you can never (as per Margarida Cardoso's films) trust memory or history.

One of the trademarks present in the writer/director's work is, thus, her questioning of history and collective and historical memory. Cardoso does so, specifically, in two different ways: using doctored still frames and real footage of history enmeshed in fiction (like the photograph Helena shows Evita in *A Costa dos Murmúrios* in which Luís is holding a stick with a black person's head impaled on it); using a feminine point of view that allows for a new interpretation of history and the construction of a feminine memory. According to Cardoso, she is driven to images of history and how they can be interpreted and questioned: "the image of history, what was lived and what will later be expressed in a given time and place" (*Ibid*), that is what interests her the most. And the image of history, she continues, of what helps ascertain that something existed, that someone lived through something, is captured in images, in photographs. As such, images of the past, images of memory and history, specifically photographs, are recurrent in her films: in *A Costa dos Murmúrios* the photographs Helena shows Evita about the war; in *Yvone Kane* the photographs and the footage Rita sees of Yvone Kane and of her parents as well as the absence of photographs (of Clara) that allows for Sara to deny Clara's existence; in her new film to come, *Banzo*, the black photographer that is supposed to prove slavery through photographs. "I am also driven by what can be seen in images, what can be found in terms of the truth of an image, what you can read of those images.", Cardoso reveals in interview, and she continues:



[T]he link between photography and the truth, photography as proof, photography as testimony, between proof and testimony [...], that almost indelible question of photography, that fixity interests me tremendously. [...] And the question of ethics is in everything [...], it's always above everything, but there's a very interesting thing which is, ethics, questions of ethics, increase according to the frame rate, you know? So a photograph of a dead person is less serious than a film, than twenty-four repeated images of a dead person. That issue between moving image and still image, that moment [...], but mostly the proof, the history, the image of history, it all interests me. (*Ibid*)

Therefore, the use of photographs in Cardoso's films gains a double purpose: firstly, as proof and testimony of the past, of the images of history; secondly, as a tool that allows for the questioning of the images of history and how those photographs can be interpreted.

For the screenwriter/director, questioning what has been recounted and can be seen in images (resulting in collective and historical memory) is fundamental. Her main characters, like Benjamin's angels of history, are always looking back and questioning what was: Evita (questioning her past and memories and, with it, the images of history); Rita (clinging to the past and questioning Yvone Kane's "real" past and history, as well as her mother's and her own). "Being in that position today interpreting something that was, that existed, and that not only existed but that was recounted, always interests me. And [the act of] 'recounting' something is present in both my films." (*Ibid*). Also, "recounting/telling is always something that implies the past: you have your back to it [the present] and are looking at what was. That's how I see it. I think you can't 'tell' something looking forward, I mean, to relate what was you always have to place yourself in that position of the angel of history. That place is appealing to me because, again, you are not there, you can say 'I was there', but you are not" (*Ibid*). Given Cardoso's preference to tell her stories looking back, to question how one interprets what was told using photographs, images of history and the absence of images and memory, both her films open a gateway for a new memory to emerge: a feminine memory that is questioning the collective and historical memory that is known today.

It is not fortuitously that in both her films (imprinted with a female perspective that will be further explored shortly) women are the ones who are questioning "real" history and memory (in the words of Margarida Cardoso). Since "the question of power, the power the people who have the power to make history, to build history [...], is very –

which is natural – centred in a more masculine and dominant point of view” (*Ibid*), women are the ones who allow for a new interpretation and questioning of this history and of the memories that remained in the collective memory. A new feminine memory, a new intake and interpretation on the stories that were told, a new “telling” of these stories, would allow for a new memory and a new point of view to emerge. “I am also in favour of quantity regarding interpretations of representations of a type of thing, like colonial and postcolonial issues, the more point of views you have [the better].” (*Ibid*). As previously stated (and as per Cixous), woman is the new insurgent who can rupture with the history that was built by man who has put her on the side of history. Also, the building of a new feminine memory is the very mechanism that might allow for an openness and fragmentation in history that will shed new light on “real” history. Helena, Evita and Odília (from *A Costa dos Murmúrios*) and Rita, Yvone Kane and Sara (from *Yvone Kane*) are characters who, in different ways, help build this feminine memory, refusing to be side-lined by man-made history and memory.

In *A Costa dos Murmúrios*, the female characters imprint themselves in this new feminine memory in different ways. Helena and Evita, according to Cardoso, use the weapons each of them have to escape historical phallogocentrism. Helena uses photography and her physical traits and demeanour to be remembered, to help question history and to escape from and imposed feminine amnesia. Evita, on the other hand, uses knowledge. Also, Evita wants to disrupt the norm, to create havoc: “she [Evita] wants to bring the house down [...], and that is what happens. And it’s the destruction of that ‘spell’ relating to everything she lived through that transpires at the end of the film. We don’t know what her future will be, but we do know that that world has ended, it ended. It died. Symbolically a lot of things disappeared.” (*Ibid*). Finally, Odília, the silent black server that follows Helena like a shadow, seems to epitomise the ambiguous shadow of the past: her personality is never revealed, nor is it revealed if her intentions are good or bad, regardless, she is ever-present and she sees everything retaining this feminine world and memory, even if in silence.

In *Yvone Kane*, Rita unravels the “real” truth about what happened to Yvone Kane and, with it, reverts the apparent collective amnesia that was set upon women’s history. In the words of Margarida Cardoso, she questions what the world would be like if “it wasn’t so demanding for women [...]. Causing such damage in their paths” (*Ibid*). Yvone Kane, the character, is the image/symbol of historical feminine amnesia and the very sign

that a new memory is being built through images/photographs and through a new interpretation of history and memory. Sara, on the other hand, and according to the screenwriter/director, is the victim of the mechanism of history. She would be erased from history and memory if it were not for her daughter, for Yvone Kane, for photographs and for this fictional film that gives voice and proof of what an ideal of socialism in Africa was through the eyes of a woman.

Along with the creation of a new interpretation of memory and history by means of a feminine memory, a quest for self-discovery and the fragmentation and questioning of identity is clearly discernible in Cardoso's films. Once again, this aspect is closely connected to the screenwriter/director's experience and life story. Cardoso relates the identity crisis her characters go through (mainly Evita and Rita) – sometimes a violent one as it entails a fragmentation of their identity – to:

this sardoodledom journey that people from my generation followed: from being from one country and then from another, then being really big, and then really small, and then being nothing... [...] To this day you feel people maintain an openness in their identity that I believe not to be a problem, it's something that might have some value. But I relate the identity issue to that. (*Ibid*)

Also, in the aforementioned conference held in Lisbon, Cardoso stated:

It's difficult to define but I share with a lot of people, artists or not, this identity condition that is very clouded by the haze of history. With no identity bind I can claim as my own, I place myself in the observation point from where I see and from where my films come from. Besides being a woman, I am from nowhere, which is not bad, and I can see and hear what nobody else can, just like Amélia, the server [that worked in one of the houses she frequented]. With the difference that I was dealt a breach of time and space in history to tell and to be heard. Amélia probably died without ever turning and recounting her own story. (Cardoso 2017a)

Evidently, with her work and through her characters, Cardoso is searching for this identity that both she and the returnees were denied of. Like Rita and Sara in *Yvone Kane* (and as stated before), Africa was taken away from the returnees and now there is no territory, no home, no identity they can claim as their own. This is the reason they keep looking back, keep looking at the past, rebuilding a new memory – because with it they are trying to build up a fragmented identity. Nevertheless, the identity of African citizens, like Jaime, the African orphan in *Yvone Kane*, is not easier to forge. Jaime never had a

home he could claim as his own to begin with, so building his identity is even harder. “[He] will never belong because evil acted over him at a certain point in time and he will not [make it]. For me it’s sort of ridiculous to be that radical but, to be fair, I don’t really see any salvation. There is not a lot of hope that things, that those people [will] recover their culture, their traits. They are victims of the war.” (Cardoso 2017b).

As for Evita in *A Costa dos Murmúrios*, she also has a fragmented identity because her journey of self-discovery, her journey to create a new feminine memory, implies breaking with her old identity, bound to a phallogocentric idea of history and memory. Evita re-evaluates who she is and whom she will become because, for Cardoso, more than portraying characters who know who they are, “I’m more interested in the ways we look at the present day, the ways we interpret who we are today, because there is always that filter, we were always different people” (*Ibid*). According to the screenwriter/director who, as a returnee, always suffered from a fragmented and “open” identity, people change so much with time that each person actually turns into several different people throughout one’s life. As such, one is unable to recognize oneself time and again. Those are the moments Cardoso finds, focuses on and then creates her narratives from in her films: the moments when the characters’ identity starts to break resulting in them looking back, questioning who they were, having trouble recognizing themselves.

Additionally, when questioned and after some consideration, in regards to questions of identity, Margarida Cardoso believes that her films may be helping in the building of a new feminine identity:

[Y]ou might ask if what I do works as another piece in the construction of this global [feminine] identity. I think so, I mean, all those portraits or, I don’t really care to call them portraits, all those characters and their traits and ambiguities, yes, I think it works mainly because they relate to periods in time and that helps enrichen the perspective of what was, what changed, not forgetting how it was [...]. (*Ibid*)

Yet, despite opening up the possibility of her films showcasing a new feminine identity, for Cardoso it is the search and recognition of the several selves that a person might be throughout his/her life that interests her the most. This, in turn, leads to the creation of characters whose identity is fragmented between who they were, who they are, who they will be, who they remember to have been and who they portray themselves to be. This does not, however, detract from the conclusions and analysis the films allowed.

In the analysis of her films, suggestions of a new feminine identity being built can be found through the use of women as protagonists and the portrayal of their identity crisis that Cardoso also referenced.

As becomes evident, ambiguity, in the building of identities, but specifically in the feelings harboured towards Africa, colonialism and the war, is also a constant in the screenwriter/director's work. Margarida Cardoso is always battling with feelings of longing (*saudade*) and underlying guilt in her films, that again, are associated with Africa. "I think when it comes to longing [*saudade*] and nostalgia [Margarida Cardoso prefers the word nostalgia to longing], it has a lot to do with that breach, that gap that was created. And so everything remains [there]. You have to reach it and that is the place you will find something." (*Ibid*). The fact that there is a gap in time and history regarding the African colonies and memory makes people want to return to bridge that gap. Consequently, returnees long to go back. Nonetheless, as stated, they can never return and those feelings of longing get tangled with feelings of underlying guilt.

[T]hose people who were there [in Africa] are to blame for it all, but we mustn't forget that they were also victims, not only from the stupidity of the idea of the empire [...] but also [because they lost] everything. [It was] a tragic finale where no-one set the score with the past in any way, and that it is still very hard for us to do. And that ambiguity relating to happiness is the same ambiguity that relates to war. When men go to the war they talk about wonderful things like "it was so great, we had a few drinks", and then, that part where a grenade killed that other guy, that also exists but... These intense experiences carry this ambiguity. (*Ibid*)

Cardoso acknowledges the existence of ambiguity in her films and considers it to be associated with the intense colonial experience she (and other returnees) lived through, an experienced sealed in history and, for many years, rendered as a taboo subject not to ever be mentioned.

In this interview, besides admitting to harbouring these ambiguous feelings that relate to guilt and longing, Margarida Cardoso referred to something else that also traces back to the ambiguous feelings linked to Africa. She called it: historical guilt. Despite the screenwriter/director's will to give a voice to those who have never had one (like the *mainatos* (black servants) in the African colonies), she hesitates to do so due to this historical guilt. And this has had a significant impact in the main characters she has chosen to portray in her feature-length fiction films: white women. It is "historical guilt that makes me shy away from taking other people's stories particularly, and maybe

exclusively, from those [African people] with whom we share an ambiguous historical complicity in the present day” (Cardoso 2017a). In *Yvone Kane*, Cardoso intended to make the movie solely about Yvone Kane (a black guerrilla woman). However, she shied away from it. Cardoso stated what she felt prevented her from telling Yvone Kane’s story in the first person: “I don’t have the cultural background to feel legitimacy to do so [write Yvone’s story]” (Cardoso 2017b). Ethically, she did not believe she should take hold of Yvone Kane’s story because it needed to be told in a deep and thoughtful way. That is why she “killed” Yvone before the film started, and that is why Rita emerged, to be able to, as the screenwriter/director previously tried to, discover and tell the “real” story behind Yvone Kane’s death. In Cardoso’s words:

I know I am looking for something with my films, that impossible answer. Only recently did I realize that what I am magically trying to do with my work is to make happen what never did. I want Amélia [the black servant from the house she used to frequent] to turn and talk to me. But naturally that will never happen and I am not the one who can give her a voice. And not being able to give her a voice, because that legitimacy is barred from me, what can I do to erase this silence? And so I keep on making up new ways, often with intermediary points of view, to escape the present, to find an interpretative vehicle. (Cardoso 2017a)

Cardoso’s films are imprinted with ambiguous feelings of guilt and longing because the screenwriter/director herself wants to give a voice to black people who did not have one, but she cannot. She wants to go back and make Amélia turn and talk to her, but she cannot. Historical guilt impedes her from doing so and this becomes evident in her work.

The sixth theme and trait that has been previously mentioned and that is ever-present in Cardoso’s films is the female presence and perspective. “I think I know the world of women better,” Margarida Cardoso states, “also because that world [of men], at that time [colonial time], was guarded from us, especially when I was a child and having lived in a more military environment. Literarily men weren’t present and that might have been a cause” (Cardoso 2017b). Being a woman, knowing the world of women better and having the world of men guarded from her, is one of the reasons Cardoso believes explains why her characters and her enunciation are female. Furthermore, she adds:

I don’t like to tell stories from the source of conflict but, lets say, from outside of the conflict and in a place where you can catch the waves of a source you sometimes don’t even see in the film [...]. That is what I search for, to be a little [outside]. I also realized that that is the place where you find more female

characters, you know? Female characters are on those margins of the centre of the conflict. So, naturally, I too find them there. (*Ibid*)

In the international conference in Lisbon, regarding her choice of female characters, Cardoso also commented that “The fact that my films centre on female characters makes sense in light of the violence I just mentioned [war violence, colonial violence, conflict areas Margarida Cardoso is drawn to due to her colonial past] because it is on women that, traditionally and universally, unnameable violence falls upon and its women’s silence that is required, never their testimony.” (Cardoso 2017a).

The eminent presence of women in Margarida Cardoso’s films is, thus, not accidental. Women are there due to a triple purpose. Firstly, they are the ones who are left at the margin of conflict which is where the screenwriter/director likes to set her stories and her films, outside of conflict looking in. Secondly, they are the ones who have to deal with violence bestowed upon them, and violence, unnamed and unnameable violence, is also ever-present in Cardoso’s films due to her colonial past and experience. Lastly, and as has been previously argued, women are the ones who allow for the questioning of memory and history since men are the ones who have constructed what is known to be the official history of the world.

Furthermore, the female characters Cardoso develops serve yet another purpose: they help broaden the scope of female representation in films. As per Cardoso (in the interview conducted for this study but also in previous ones) in Portuguese cinema, women tend to be represented as holy prostitutes. “That’s the feeling that I have. A lot of the times by women [directors and screenwriters]. Now, maybe people think the same of my films, I mean, that women also appear in such a way. I don’t believe so. I think I give them other dimensions” (Cardoso 2017b). This analysis seems to prove the screenwriter/director to be right. The female characters in Cardoso’s films do not always follow what is expected of them (to be passive wives, to be mothers, to be physically at the disposal of men, among other similar aspects), and when they do seem to follow what is expected of them, the narrative is constructed in such a way that makes the reader/spectator question what he/she just saw. Therefore, Cardoso’s female characters help broaden the scope of female representation in Portuguese cinema. Also, Margarida Cardoso’s female characters do not merely serve the purpose of a romantic plot, from which the screenwriter/director confesses to refrain as she does not care for them. “I think

I tend to polarize things either to the feminine or to the masculine and not play with the interactions between the masculine and the feminine.” (*Ibid*). But, she continues, “that doesn’t mean I don’t care about sexuality and all of that, the way [...] people connect with each other, [but] maybe that’s the reason why I tend to polarize [the narrative]. And since I feel closer to a woman’s voice because I know it better, that is the universe I know better, I naturally tend to choose female characters.” (*Ibid*). Her new feature-length fiction film, *Banzo*, however, will have two male protagonists. Again, the narrative is polarized, but it seems it will be the male’s voice that will be heard on her next feature-length fiction film. Yet, if this male voice will also be imprinted by the screenwriter/director’s own female voice is still up for debate.

After following Cardoso’s main themes and characteristics from her work as per the screenwriter/director’s own voice and perspective, some specific questions posed throughout the chapter remain, the first of which being: did Margarida Cardoso shy away from explicit images of violence willingly or due to production constraints? In general, the screenwriter/director says that she rather look away and keep the spectator at bay than have them in the centre of the conflict. “[S]eeing things [mainly violence] explicitly [doesn’t appeal to me], which is a little dumb for someone who works in cinema. I always feel like going behind something and listening in, looking away, not being there... I mean, because I think that [...] might be the way I live my life, I don’t know.” (*Ibid*). She continues: “I always remained [in my films] almost like the spectator that is a little bit removed [from the scene].” (*Ibid*).

Hence, in *A Costa dos Murmúrios*, for instance, explicit images of war violence are not shown throughout the film (except in the photographs, one of which depicting an impaled head). Since Cardoso claims she rather not see things explicitly but remain an outsider/spectator trying to look in, that might account for why this was so. Still, in the script, in the flamingos’ scene, for example, the bloodied death of the flamingos is described in gruesome detail. While shooting, Cardoso did try to include in the film the explicit images of the flamingos dying. She had a flamingo doll built with guts and blood and she tried filming it being shot and “dying” in several different ways. However, “of course you see that and you say, I mean, something like that could never be on the film because the explicit bloody side doesn’t make any sense. But that doesn’t mean I didn’t try, you know? [...] It’s remarkable how that film can have no blood. It’s amazing. So I decided to leave it like that [with no image of the flamingos dying], and it’s much better.”



(*Ibid*). For Cardoso, explicit violence, and specifically blood, had no room in her first film because “I think that if you saw what they [Evita and Helena] are seeing it wouldn’t have served any dramaturgical purpose” (*Ibid*).

As now becomes evident, choosing not to use the bloodied flamingos (explicit blood and guts) in *A Costa dos Murmúrios* was a choice, not a production constraint.

In *Yvone Kane*, nonetheless, things happened differently. Albeit in the screenplay, at the very begging, there is a description of Clara drowning and Rita desperately trying to save her, in the film, those images are absent. Margarida Cardoso explained in interview that, about five days before they shot the lake scene, Bernardo Sassetti (a famous Portuguese pianist and Beatriz Batarda’s husband) fell from a cliff and died. The writer/director believed Batarda (the actress playing Rita) was not ready to shoot that scene in a river and she used a double. This, however, according to Cardoso, did not work because the double was too athletic. Additionally, the oneiric way the screenplay described the scenery was never accomplished. “It would have been great, but since I wasn’t able to do it, I decided to use that rather oneiric image [of the child] and have Beatriz’s voice over it, and that was it, that was the option.” (*Ibid*). In *Yvone Kane*, Cardoso does not seem to have shied away from showing that very explicit and harsh image of a child dying. However, several different issues countered into the fact that she did not use that in the film. Nevertheless, in her own words, she rather look away than engage with explicit images of violence and this becomes a very interesting trait of her work that, alas, is still commonly linked to the fact that she is a woman.

Another question that remained unanswered was if in *A Costa dos Murmúrios* the way Forza Leal and Helena are portrayed (Forza Leal is almost a handsome man; Helena is older than described in the book) had a specific purpose. Cardoso answered there was a twist in the casting and in her choice of actors to portray these characters which worked in favour of the film. Initially, Rogério Samora was the actor who had been cast to play Forza Leal. However, problems in his personal life prevented him from being part of the film which led to the casting of Adriano Luz. Since he is a small actor, he had not been the first choice, but, for Cardoso, his features are impressive and “he did an amazing job. I honestly think he might be the best actor we have today” (*Ibid*). Monica Calle, on the other hand, was not Cardoso’s first choice to play Helena either because it was not the obvious choice. “What I liked about Monica was that, suddenly, Helena, whom I had always imagined a little bit ethereal, difficult to grasp, seeing her played by Monica that

is very physical [...], for me, it was great because I saw that Helena of Troy existed.” (*Ibid*). Also, the fact that Helena and Forza Leal are older helps create this idea that Evita and Helena and Luís Alex and Forza Leal are complementary. Forza Leal and Helena represent Luís Alex and Evita’s older selves. This, Cardoso stated, was a conscious and deliberate choice. The fact that these particular actors played both characters was, however, fortuitous.

While studying Cardoso’s screenplays and feature-length fiction films, the importance specific elements had in her films and the symbols they might represent was also pondered. Decors, for instance, the colours used, the objects, the mirrors, amongst other items. As noted by Cardoso, in her films everything is carefully thought out and she likes to be immersed in every part of the pre-production and production process to ensure that is so: she helps choose the locations, the decors, the colours, everything pertaining to the film. *A Costa dos Murmúrios*, for example, “is, in fact, a very careful film in that respect.”, Cardoso states. “Everything was chosen, every tone, every object, the room itself changes decors [...] according to the phase we are at in the film.” (*Ibid*). Clothing and the choice of clothing and colours were also highlighted in the analysis of the films. When questioned, Cardoso stated the attention to detail regarding the characters’ wardrobe was considerable. In *A Costa dos Murmúrios*, the white and yellow pheasant dress Evita wears at the beginning and at the end of the film, was made specifically for the film by Lídia Kilovrat (a fashion designer). It was intended to have birds due to its meaning (birds being hunted, being prey) and it was intended to appear in the beginning and at the ending of the film. Everything was carefully thought out.

As pointed out through the analysis of both films, nature’s elements, like water and wind, are ever-present in Cardoso’s films and also serve a specific purpose. According to Cardoso, in *A Costa dos Murmúrios* (but also in *Yvone Kane*) “I wanted that wind, it represented [...] uneasiness [...], as if the earth is trying to cast us out. The idea was that nothing was easy [...], there is always nature, even spikes as they [Evita and Helena] are walking” (*Ibid*). As for the water, “I think whenever I write [...] I naturally have that tendency [...] to imagine something close to the water” (*Ibid*). In *Yvone Kane* the water presence becomes fundamental. “[I]n *Yvone*, [...] from the idea the little girl died in the sea, the water symbol [...] was something I wanted to be present, the sound of water, seeing water, looking at the water, the sea, the proximity to the sea.” (*Ibid*). It seems nothing is left by chance in Margarida Cardoso’s work. She ponders and thinks

carefully about every element she will use in her film (colours, decors, clothing, ambience, everything). She is, as she revealed in interview, very much involved in every step of making a movie, from start to finish, and she loves it, she would not do it in any other way.

Despite the care Cardoso appears to imprint in the writing, developing, producing, filming and editing of her work, the way she interprets the final products of her efforts, her feature-length feature films, has evolved through time. According to Margarida Cardoso “other people’s perspectives [on her films] helped me question and revealed to me throughout the years a lot about that blob from which [my films] come from and about the self-awareness I have concerning that space and time from which I speak [...]. Mainly regarding gender issues.” (Cardoso 2017a). Looking at Cardoso’s feature-length fiction films it is undeniable that her work has a feminine perspective: the narratives follow female characters (Evita and Helena in *A Costa dos Murmúrios* and Rita, Sara and Yvone in *Yvone Kane*) who are telling the imaginative spectator their story, their point of view. Nevertheless, for the screenwriter/director, it was not easy to accept her work being labelled as female.

[M]aybe due to the speed and the attention I built this gymkhana to escape being a *pombinha* (little dove) in this field and tried to do something in this mainly male profession, maybe due to that, throughout most of my adult life I rejected a feminist reading or a female discourse in my work. I know it was prejudice and also ignorance to what I now understand feminism to be, but it wasn’t a vehement rejection, it was a rejection, I think like many other artists, which was “but why do people only want to talk about that?, there are so many other things to analyse in my films, there is war, there is history, there is memory, there’s all of that, and people keep pointing the finger at the feminine”. And also, but I could never escape that, the terrible and reductive and ambiguous, almost like *pombinha*, [thing] of calling my films: women films or film made by a woman. (*Ibid*)

In truth, Cardoso revealed in interview that she did have trouble accepting the fact that she was being pushed to a feminine ghetto. Consequently, at first she denied the reading of her films as feminine or feminist. Also, she declared she was against quotas for women screenwriters and directors. However, as time went by, her perspective changed. On quotas, she commented:

I think initially I was bashful about quotas. It had to do with that bashfulness that makes you say: “Yeah, but women want to get there through their own merits...” Like, what? Now women don’t have merit, is that it? Is that why they don’t get

there? Is that it? No. It's not. So the thing is, stop wanting to get there through your own merits because there are millions of mediocre men taking women's places who have way more merit than them. (Cardoso 2017b)

From the moment Cardoso realized her denial of quotas, of a female perspective, stem from her insecurities pertaining to the fact that she is as a woman who is constantly being asked how it is to be a woman in the film industry, she embraced it:

I quickly realised that the problem was not being pushed towards a feminine ghetto. The problem was that that ghetto existed. And given that my speech and what comes across in my work – and I never doubted that – is the most honest and sincere expression of what I believe to be fundamental to voice about the world, then I should clearly own that feminist stance, even in other areas in my life, as a person and, most of all, as a teacher with youngsters. My films made me own a clearly feminist stance, not the other way around. (Cardoso 2017a)

It was through her work, and through other people's readings of her work, that Margarida Cardoso understood the importance of the female voice she was constructing. Despite the discomfort it causes her being constantly asked why her protagonists are female<sup>69</sup> or why her narratives and stories are feminine and feminist, the screenwriter/director learned that owning a feminine point of view was fundamental. Yet, when asked if her films are feminist she answers: "I think they can be appropriated by a feminist reading, no problem" (Cardoso 2017b), but she would not identify her films specifically as feminist, despite having a prominent female voice. Likewise, this analysis also hesitates in labelling her films as feminist or as the dreaded "women films".

Despite the hardships Margarida Cardoso has found working as a woman in a male-dominated world, she keeps on persevering and has several projects she is working on at the moment (fiction, documentaries, animation, projects for television and for cinema). It is interesting to see, through these final remarks and her words, how much she has evolved in the way she sees herself as a woman in the film industry. She stopped feeling self-conscious about being asked why, as a woman, she chose to do things in a particular way and she started owning her point of view, owning the fact that she is a

<sup>69</sup> Both Margarida Cardoso and Teresa Villaverde stated in interview that men had never and would never be asked why their characters were male because that was considered "normal". Whatever men do in their films is considered the norm. Only women are asked about the gender of their narrative and of their characters. Both Cardoso and Villaverde thus showed their discomfort with that fact and the need to change the way people tend to consider the male perspective the norm. With their work, they are both trying to accomplish that.

woman and that that might account for a different and fundamental point of view of the world. Nevertheless, it still bothers her that her films are often labelled “women films”, and that people keep trying to call her *pombinha*, “a sweet, harmless, paternalistic way of putting women in their place” (Cardoso 2017a). Consequently, with her life and her work (which Cardoso, as mentioned, never sets apart), she keeps on asking: “May *pombinhas* such as myself legitimately talk about the world, interpret it and tell it?” (*Ibid*). That is the question Margarida Cardoso keeps posing with her work, and that is why she becomes such an interesting subject matter. Because she keeps on giving voice to *pombinhas*, and because she keeps trying to fight the ambiguity of her generation: “knowing we [women] are free from the vacuum cleaner destiny, but submerged in gendered folkloric prejudice.” (*Ibid*). In the end, she hopes her work will be remembered as the way she looks at things (ambiguously, with a certain duality) forcing people to see and question reality. She hopes her films are remembered as “the look from someone who lived in a specific time, who lived in a specific historical time, and that scrutinizes things because the themes lead us to it.” (Cardoso 2017b).

## Estudo de Caso 4: Teresa Villaverde (1966-)

“Para mim a escrita é fundamental. [...] Começo sempre pela necessidade da escrita.”

(Teresa Villaverde 2011g)

Teresa Villaverde é, das mulheres guionistas e realizadoras seleccionadas como estudo de caso para este doutoramento e investigação, a cineasta mais reconhecida e com maior visibilidade a nível nacional e internacional. Por isso mesmo é também a que tem merecido um maior escrutínio da sua obra e da sua voz como cineasta por parte da crítica e academia. Pese embora a investigação prévia relativa a Villaverde seja de enorme valor para esta tese e para o estudo que estamos a tentar completar, pretende esta investigação oferecer um novo ponto de vista sobre a sua obra: Teresa Villaverde como mulher guionista.

Justificar ou procurar legitimar o estudo desta guionista/realizadora para o curso deste doutoramento torna-se redundante. Não só Villaverde é a mulher cineasta portuguesa mais reconhecida nacional e internacionalmente, como é, em Portugal, a cineasta com um maior número de longas-metragens de ficção produzidas: desde 1990 escreveu e realizou sete longas-metragens<sup>70</sup>, e chegou também a colaborar com outros realizadores na escrita de guiões que não realizou (como mencionado no capítulo 3). Simultaneamente é, das cineastas seleccionadas como estudo de caso, a que, em entrevistas e conversas diversas, maior importância tem dado ao guião, à sua escrita, e ao facto de ser mulher neste processo (particularmente na construção de personagens).

Para a nossa investigação e análise à obra da cineasta, pesquisámos a Hemeroteca Municipal de Lisboa, a Hemeroteca Digital, a Hemeroteca Digital Brasileira, jornais e revistas *online*, entrevistas e reportagens em vídeo, guiões e sinopses encontrados na Cinemateca Portuguesa, bem como os filmes da cineasta em DVD. Adicionalmente, recorreremos a obras e autores de referência que têm estudado Villaverde e o seu percurso,

<sup>70</sup> No estudo numérico que completámos no capítulo 3 fizemos referência a oito longas-metragens de ficção realizadas por Teresa Villaverde uma vez que os dados do ICA consideram o filme *As Pontes de Sarajevo* (2014) como uma longa-metragem composta por várias curtas-metragens de diferentes realizadores. No curso deste estudo de caso relativo a Teresa Villaverde, ainda que façamos referência ao filme *Pontes de Sarajevo*, não o consideramos como uma longa-metragem de ficção que possamos atribuir em exclusividade a Teresa Villaverde.

tais como Monteiro s.d., Paulo Cunha 2003, Garraio 2011, Alan 2011, Areal 2011, Jordão 2011, Dias 2013, entre outros. Infelizmente, e contrariamente ao que aconteceu com as restantes cineastas contemporâneas analisadas, não nos foi possível aceder a documentos pessoais de Teresa Villaverde ou realizar a entrevista informal e semi-directiva previamente planeada e preparada.

#### **E.C. 4.1. Breve vida e obra de Teresa Villaverde**

Nascida em Lisboa a 18 de Maio de 1966, são seus pais Alberto Villaverde Cabral (jornalista e antigo director de informação da RTP) e Marília Pereira Morais (uma colaboradora do Partido Comunista). Com uns pais da esquerda intelectual que chegaram a ser perseguidos no pré-25 de Abril (o pai de Teresa Villaverde chegou mesmo a estar preso no período da Ditadura), houve duas coisas que desde muito cedo estiveram presentes na vida da cineasta: a cultura, especificamente o cinema, e a consciência política. Adicionalmente, na sua família, e particularmente na euforia do pós-25 de Abril (estava ainda Villaverde a terminar o ensino primário), a maior preocupação não era fazer dinheiro, terminar um curso, mas fazer o que se gostava. “No meu caso, os meus pais exageraram um bocadinho na parte de o dinheiro não interessar nada. Nem tanto ao mar nem tanto à terra. O dinheiro não interessa nada, mas convém ter algum, senão estamos tramados. Trabalhar para ganhar dinheiro? Que horror!, era pior que cuspir na sopa e bater na avó!” (Villaverde 2002). Talvez esta despreocupação pelo dever de fazer dinheiro tenha também dado mais liberdade a Teresa Villaverde para sonhar ser cineasta. Se o importante era fazer o que se gostasse, o que Villaverde gostava desde criança era de cinema.

Segundo a própria, desde muito cedo sabia querer ser realizadora e nunca ponderou que o pudesse não ser. Mesmo sem ter realizado ainda nenhum filme, Teresa Villaverde sentia-se já uma realizadora de cinema: “Era uma pessoa que sonhava de manhã à noite com filmes e que ia fazer esses filmes.” (*Ibid*). A maior parte dos seus amigos era da área das artes e do meio do cinema, como Maria de Medeiros, que lhe deu a conhecer mais tarde João César Monteiro. Com eles, passava a vida em salas de cinema, na Cinemateca e nos ciclos da Gulbenkian. O gosto pela sétima arte ia crescendo. “Basicamente a escola que tive foi a Cinemateca. Não me lembro de quantas sessões havia mas ia a todas, saltava de filme para filme.” (Villaverde 2011g, 196). Aos catorze ou quinze anos, este grupo de amigos começa a fazer filmes. O seu irmão fez um com

uma Super-8, a Maria de Medeiros fez outro. Contudo, ainda assim, ainda sem ter realizado nada, a realizadora do grupo era Teresa Villaverde. Em entrevista a Anabela Mota Ribeiro, diz Villaverde: “Tinha uma coisa íntima, que dizia a mim própria, na maior das calmas. ‘Quero ser realizadora, se não conseguir fazer um filme até aos 25 anos, atiro-me ao rio!’ Estava tudo resolvido.” (Villaverde 2002).

Em meados dos anos 80 recebe uma bolsa de estudo para ir para a Checoslováquia, para a FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie Múzických Umění v Praze – Escola de Cinema e Televisão da Academia de Artes Performativas de Praga), uma das mais antigas e prestigiadas escolas de cinema onde tinha estudado, por exemplo, Kusturica. O curso tinha oito anos. Teresa Villaverde desistiu antes do término do primeiro. Enquanto ainda frequenta o curso, tem, no entanto, a oportunidade de trabalhar como atriz no filme de João César Monteiro (que lhe tinha sido apresentado por Maria de Medeiros), *A Flor do Mar* (1986).

Regressa a Portugal com vinte anos, sem curso de cinema e ainda sem grande experiência na área. No início, tem dificuldade em arranjar trabalho dada a sua inexperiência e falta de formação formal. Porém, como tem amigos no cinema e sabe onde são as locações das filmagens, entra à socapa nos *sets* e fica a observar como tudo se processa e se faz. A Anabela Mota Ribeiro confessa que assistiu a quase toda a rodagem de *O Desejado* (1987) de Paulo Rocha e que espiou também Samuel Fuller, “Privilégio extraordinário!, era muito melhor estar a espreitar o Samuel Fuller do que estar numa escola de cinema sentada numa carteira. Acho eu” (Villaverde 2002).

Entre 1982 e 1985 trabalha como co-autora, co-encenadora e atriz no grupo ESBAL (grupo de Teatro da Escola de Belas Artes de Lisboa). No cinema, e mais oficialmente, começa a trabalhar como anotadora para Paulo Rocha, como assistente de montagem, e vai analisando como as coisas se fazem ou, segundo a própria, como as coisas não se deviam fazer. Adicionalmente, trabalha ainda como co-guionista com alguns realizadores portugueses, tais como José Álvaro Morais no filme *A Corte do Norte* (1988)<sup>71</sup>, e João Canijo em *A Filha da Mãe* (1990). Segundo Teresa Villaverde, “Como não tenho um percurso académico ligado ao cinema, a escrita foi aquilo que me ligou ao cinema e me permitiu entrar no seu mundo.” (Villaverde 2011g, 194). Dada a aparente

<sup>71</sup> Baseado no romance homónimo de Agustina Bessa-Luís, *A Corte do Norte* viria a ser realizado apenas em 2008 por João Botelho como homenagem a José Álvaro Morais, falecido em 2004, e Teresa Villaverde não é creditada como guionista na longa-metragem.



influência que a escrita terá tido na sua entrada no cinema e no seu percurso como cineasta, estudar Villaverde como guionista ganha, pois, ainda uma maior relevância.

Aos vinte e dois anos (1989) ganha um subsídio para fazer o seu primeiro filme, *A Idade Maior*, que seria lançado em 1991. Na estreia da sua primeira longa-metragem Villaverde tinha então vinte e cinco anos e conseguia cumprir a meta que tinha lançado para si própria quando era apenas adolescente: fazer um filme até aos vinte e cinco anos.

Ao longo da sua carreira, Teresa Villaverde tem-se dedicado particularmente a escrever e realizar longas-metragens de ficção (que iremos analisar de seguida). Contudo, colaborou também com dois segmentos/curtas-metragens em filmes colectivos de ficção. O primeiro foi para *Visions of Europe* (2004), um filme antologia com a participação de vinte e cinco realizadores europeus de vinte e cinco países distintos e que tem como tema base a União Europeia e o que significa viver na Europa na actualidade. O contributo português para este filme foi realizado por Villaverde e tem como nome *Cold Wa(te)r*, uma curta-metragem sobre os migrantes que chegam à costa italiana. O segundo foi para *Pontes de Sarajevo* (2014), um filme colectivo que conta com a participação de treze realizadores europeus e que explora o que Sarajevo representa e tem representado para a história e cultura europeias. Para este filme, Teresa Villaverde realizou a curta-metragem *Sara e a Sua Mãe*, sobre uma menina de seis anos que mora sozinha com a mãe em Sarajevo e que muda de casa. Mãe e filha, ao desempacotarem as suas coisas na casa nova, desvendam também memórias, umas para lembrar e partilhar, outras não. Para além destes dois filmes colectivos, Teresa Villaverde foi também convidada para fazer parte do projecto *Venezia 70 – Future Reloaded* (2013). No septuagésimo aniversário do Festival de Veneza, a data foi assinalada com este projecto que convidava setenta realizadores a fazerem uma curta-metragem com a duração máxima de um minuto e meio que reflectisse sobre o futuro do cinema. Villaverde foi uma das cineastas convidadas e realizou a curta-metragem *Amapola* com a voz do poeta Pablo Neruda.

Para além da incursão na ficção que tem marcado o trajecto de Teresa Villaverde no cinema, a cineasta completou também alguns filmes documentais dignos de nota: *O amor não me engana* (1996), uma curta-metragem documental realizada para televisão para o canal TV – Arte; *A Favor da Claridade* (2013), uma longa-metragem documental, filme ensaio sobre o artista Pedro Cabrita Reis e a sua obra; *Paris 15/16* (2016), uma curta-metragem documental sobre o luto e a memória após os atentados de 13 de Novembro em Paris; *O Termómetro de Galileu* (2018), uma longa-metragem entre o

documental e o experimental filmada em Itália e que acompanha a família e o percurso do realizador Tonino de Bernardi.

O percurso profissional e cinematográfico de Villaverde tem, efectivamente, sido marcado por uma prolífera produção e pelo sucesso. Todos os filmes que realizou tiveram estreias mundiais em festivais de renome (tais como o Festival de Cannes, o Festival de Veneza e o Festival de Berlim) e receberam múltiplos prémios a nível nacional e internacional. Simultaneamente, também todos os seus filmes tiveram estreia comercial em Portugal e a maior parte deles em outros países um pouco por todo o mundo (Espanha, França, Itália, Bélgica, Alemanha, Holanda, Reino Unido, Japão, Estados Unidos, Argentina, entre outros).

Em 2010, Teresa Villaverde funda ainda a Alce Filmes, uma produtora audiovisual, com o objectivo de produzir os seus próprios filmes.

Se a vida profissional da cineasta é carimbada pelo sucesso e consistência, a vida pessoal de Villaverde conta com mais controvérsia e polémica. Em 1994, no início da sua promissora carreira como realizadora, num festival de cinema em Dunquerque conhece Jon Jost, realizador norte-americano de cinema independente, com quem viria a iniciar um relacionamento sério poucos anos mais tarde. Segundo relato do próprio Jost, vivem juntos durante cinco anos. Em 1997, nasce a filha de ambos, Clara Jost, e em 1998 mudam-se para Paris onde Teresa Villaverde monta *Os Mutantes*. Posteriormente, o casal muda-se ainda para Roma, e a 2 de Novembro de 2000, segundo Jost, Villaverde rapta a filha levando-a para Portugal sem o consentimento do pai. De acordo com a Convenção de Haia e a lei italiana, Villaverde deveria voltar com a filha a Itália, mas nunca o fez, protegida pela lei portuguesa que lhe deu a guarda de Clara.<sup>72</sup>

Não nos caberá neste doutoramento explorar com maior detalhe este momento da vida pessoal da realizadora, mas apenas referir que vários foram os críticos de cinema a associar este episódio da vida da cineasta a momentos do filme *Água e Sal* (que viremos a analisar em breve). A realizadora, porém, não só se recusa a falar sobre este episódio e sobre a sua vida privada, como chegou a dizer em entrevista a Anabela Mota Ribeiro

<sup>72</sup> A informação existente relativa a este episódio da vida de Teresa Villaverde é, acima de tudo, disponibilizada por Jon Jost em diversos *blogs* que escreve e dinamiza: <https://jonjost.wordpress.com>, [www.paginasparaclarinha.wordpress.com](http://www.paginasparaclarinha.wordpress.com), [www.paginasparaclarinhavol2.wordpress.com](http://www.paginasparaclarinhavol2.wordpress.com). Há ainda alguns jornais nacionais e internacionais que também partilham o episódio contado por Jost, tais como *The Portugal News Online*: <http://www.theportugalnews.com/news/american-film-maker-accuses-portugals-press/12187>. Teresa Villaverde, porém, evita o assunto e falar da sua vida privada razão pela qual, provavelmente, nunca tenha apresentado a sua versão dos factos.

“Fazerem essa colagem, acho, honestamente, uma coisa incompreensível. Não se trata de ficar contra pessoas que escreveram determinadas coisas, é não compreender.” (Villaverde 2002).

Retomando o percurso da filmografia de Villaverde, foquemo-nos agora nas longas-metragens de ficção que escreveu e realizou para que melhor possamos começar a compreender a sua obra e como a escrita de guiões terá influenciado o curso da sua carreira.

#### **E.C. 4.2. As longas-metragens de ficção de Teresa Villaverde: da escrita à realização**

No panorama da cinematografia nacional, Teresa Villaverde faz parte da novíssima geração do cinema português que se inicia na década de 90 (e que já foi referenciada no capítulo 2). Contudo, contrariamente à grande maioria dos cineastas incluídos nesta geração, Villaverde não se forma na Escola Superior de Teatro e Cinema. Sem percurso académico consistente e terminado ligado ao cinema, é mesmo a escrita que inicialmente a liga aos filmes e lhe permite entrar no seu mundo. Aos vinte anos aprende a escrever sozinha. Segundo a própria, não escreve de forma técnica, mas procura incluir e descrever nos seus guiões já a maneira como cada cena vai ser filmada (o ambiente, a cor, o cenário, a direcção de actores) porque “Quando se escreve, já se está a ver o que se quer ver” (Villaverde 2002). Porém, revela a cineasta em entrevista a René Alan e Hélder Moreira, “O guião é uma ferramenta, que no fim pode ser deitada fora. A sua principal função é ser uma arma de sedução. É o objecto que vai decidir se vamos ter ou não o dinheiro para avançar, é ele que vai dar vontade ou não a toda uma equipa para trabalhar e também compreender o filme. Claro que é um instrumento de fixação de ideias, mas não deixa de ser um instrumento de pura sedução.” (Villaverde 2011g, 193). Esta afirmação de Villaverde é curiosa pela dicotomia que apresenta. Por um lado, revela a importância do guião para fixar as ideias e, acima de tudo, para funcionar como arma de sedução: para seduzir a equipa e os actores a trabalharem no filme, para garantir também o financiamento. Por outro lado, sendo um objecto fundamental, para Villaverde o guião é também um objecto descartável. É na rodagem que acontece o verdadeiro momento de criação. Por isso, o guião não só tem de ser mutável e adaptável, como pode até ser “deitado fora” a partir do momento em que já cumpriu o seu papel de sedução.

Será, portanto, muito interessante perceber através da análise dos filmes de longa-metragem de ficção que Teresa Villaverde escreveu e realizou, como terá a cineasta efectivamente usado ou descartado os seus guiões, que papel terão estes tido na construção dos filmes.

Teresa Villaverde escreveu e realizou sete longas-metragens de ficção.<sup>73</sup>

*A Idade Maior* (1991) foi o seu filme de estreia na escrita (a título individual) e realização de longas-metragens de ficção. Filme com um pano de fundo e um tema difíceis de abordar na sociedade portuguesa, a Guerra Colonial, a narrativa desenvolve-se através das memórias de Alex adulto que relata a história da partida do pai de Alex ainda criança para África e o que isso provocou na sua família. Após a partida do pai, e durante uns meses, as cartas deste iam chegando e Alex ia seguindo o seu percurso no mapa. Mas depois, as cartas cessam de chegar e Alex e a mãe ficam sem saber o que se passa com o pai/marido. A mãe de Alex acaba por descobrir que o marido já havia regressado a Portugal e confronta-o. O pai de Alex que regressara à pátria não era, contudo, o mesmo pai de Alex que partira. Filme sobre a infância, a memória, a perda, este será um dos guiões e longas-metragens que iremos estudar mais a fundo. Por um lado, porque é a primeira longa-metragem de Teresa Villaverde e porque há registo deste guião na Cinemateca Portuguesa. Por outro, porque será interessante perceber como duas cineastas diferentes, Margarida Cardoso e Teresa Villaverde, terão lidado com temas associados à Guerra do Ultramar.

*Três Irmãos* (1994) é a segunda longa-metragem de ficção de Teresa Villaverde. Segundo a própria, começou por ser pensada como uma comédia familiar, mas à medida que a cineasta foi descobrindo as personagens, tornou-se num melodrama trágico passado em Lisboa, nos anos 90. Mais uma vez, é um filme sobre o desmoronamento de uma família, sobre pais que não cumprem a sua função de pais, e sobre a memória. Todavia, nesta narrativa, é a voz *off* de crianças que nos conduzem às memórias de infância. Maria é a protagonista desta trama, uma jovem de vinte anos que não parece pertencer a este mundo, submissa e sofredora. É capaz de suportar as culpas e os pecados do mundo inteiro sobre os ombros e de cuidar da família como se de uma mãe se tratasse. Ainda assim, consegue também manter uma inocência e candura de criança. Maria tem dois irmãos, Mário e João. Ela e os irmãos são muito próximos, amam-se muito, “Vivem

<sup>73</sup> Não contamos, neste caso, com as longas-metragens que apenas escreveu dado que estas foram sempre colaborações de escrita o que dificulta a procura da marca específica de Villaverde nas mesmas.

juntos e nem sequer pensam viver de outra maneira” (Matos-Cruz 1999, 283). Porém, um dia, separam-se. Os rapazes são expulsos de casa pelo pai tirano e cada um vai para o seu lado. Maria permanece com o pai. Depois, também a mãe de Maria foge do marido violento que lhe bate, acabando por se suicidar. Maria permanece com o pai.

A sequência das acções – a expulsão dos irmãos, a fuga da mãe, o suicídio da mãe, a violação da filha e o homicídio em autodefesa, o encobrimento do crime através da ingenuidade, um segundo crime que ela parece premeditar, mas acaba por ser o seu suicídio pavoroso – toda esta sequência acentua a fragilidade final de uma personagem que até ali fora capaz de resistir a tudo. (Areal, Vol. II 2011, 142)

Quando os irmãos regressam para ajudar a irmã, é tarde demais. Segundo Villaverde, o filme “é todo ele percorrido pela tristeza, mas ao mesmo tempo creio eu é um filme com sentimentos positivos: o amor, a amizade, a necessidade dos outros, a necessidade da confiança” (*apud* Monteiro s.d., 22).

*Os Mutantes* (1998) é a terceira longa-metragem de Teresa Villaverde e, provavelmente, um dos seus filmes mais reconhecidos e estudados nacional e internacionalmente. Passa-se em Lisboa, sendo que “a própria cidade de Lisboa é uma prisão” (Monteiro s.d., 20) que potencia a clausura e explosão das personagens e da narrativa. O imaginário é também, mais uma vez, infantil/adolescente. A década de 90 foi uma época marcante no cinema português em que proliferaram os filmes com imagens de jovens que crescem, vivem e são (des)educados numa sociedade instável e à descoberta de uma nova identidade. Foi neste seio que surgiu *Os Mutantes*, um filme pensado originalmente como documentário, mas que, tal como *Três Irmãos*, foi ganhando outra forma e se tornou numa ficção.<sup>74</sup> A narrativa conta a história de Andreia (uma adolescente grávida, sozinha, que foge dos centros de acolhimento de jovens e tenta encontrar o pai da sua criança) e de Pedro e Ricardo (dois adolescentes que tentam apenas sobreviver e

<sup>74</sup> Quanto ao filme *Os Mutantes* e seu processo de desenvolvimento, Villaverde começou por fazer, durante dezoito meses, pesquisa em Institutos de Reabilitação Social e zonas de trabalho infantil para desenvolver um documentário sobre crianças em Portugal e sobre o trabalho infantil. Contudo, o Ministério da Educação não autorizou o documentário e embora a cineasta tenha conseguido financiamento do canal francês La Sept, não conseguiu apoios portugueses. Tudo isto levou a que Villaverde pegasse na pesquisa já concretizada, nos testemunhos e experiências de jovens já obtidos, trabalhando-os numa longa-metragem de ficção. Segundo a própria, nunca lhe teria sido possível escrever e realizar *Os Mutantes* sem a pesquisa que concretizou para o documentário: “Ficou, sobretudo, uma impressão das coisas. Esta é a primeira vez que um filme não começou da minha cabeça. Começou de fora, o que implica maior responsabilidade: não ir contra aquilo que se conheceu. Os nomes das personagens são nomes de pessoas que conheci mas as histórias não. Acho que não traí aquilo que vi antes.” (Teresa Villaverde *apud* Monteiro s.d., 8).

que encontram um no outro a única companhia num mundo que os deixou para trás). “Andreia, e os dois amigos Pedro e Ricardo fogem da instituição do Estado para encontrar o outro: de preferência a família da qual eles foram afastados.” (C. O. Ferreira 2004, 113). Pese embora o facto de estes serem os três jovens em torno do qual o filme se vai desenrolar, ao longo da trama vamos vendo muitos outros jovens perdidos, jovens esquecidos e errantes, particularmente nas noites escuras de Lisboa. Todos eles são “os mutantes”, crianças a viver na marginalidade que se adaptam a um ambiente hostil onde não pertencem e que constroem uma narrativa e um filme cru, violento, cujo final nunca poderia ser feliz. Ricardo é morto violentamente na sequência de um roubo; Pedro tenta voltar para o seio da sua família disfuncional depois de perder Ricardo; Andreia sentirá o culminar da sua solidão e abandono quando dá à luz, sozinha, numa casa de banho de uma estação de serviço, deixando depois o seu bebé para trás. Ainda que a narrativa verse em torno destes três adolescentes, a personagem feminina ocupa um maior espaço na trama. Por outro lado, não só Andreia tem maior proeminência no filme, como é apresentada à margem da camaradagem masculina de Pedro e Ricardo. Por ser mulher, Andreia tem ainda uma responsabilidade acrescida que só ela pode carregar pela sua condição feminina – está grávida e vai ser mãe. Já Ricardo, por seu turno, o adolescente de descendência africana, tem o final mais trágico do filme revelando a preocupação da cineasta em mostrar a dificuldade de integração e de futuro dos descendentes africanos já nascidos e criados em Portugal. Dada a importância deste filme na sùmula da obra da autora, e dado que foi também um dos guiões ao qual conseguimos ter acesso, este será igualmente um dos filmes a ser analisado com maior detalhe.

*Água e Sal* (2001), a quarta longa-metragem de ficção de Teresa Villaverde, conta também com uma protagonista feminina: Ana. Ana vive numa pequena aldeia junto ao mar com o marido e a filha. O seu casamento está em crise e Ana precisa de tempo para parar e para pensar. O seu marido parte por uns dias com a filha e Ana tenta aproveitar este tempo para terminar um projecto de trabalho que tem em mãos e que há muito devia estar acabado. Mas os passeios pela aldeia, os encontros com o Desconhecido, Alexandre, Emília, o Amante, fazem com que Ana se distraia constantemente e vagueie um pouco sem rumo à procura de alguma coisa que mesmo ela pode não saber exactamente o que seja. Em *Água e Sal* vemos uma tendência recorrente no cinema de Teresa Villaverde para a “‘dramaturgia do eu’, se quisermos usar a expressão de August Strindberg, isto é, de uma construção dramática em que a unidade é dada pelo centramento numa

personagem. [...] *Água e Sal* [é] totalmente centrado em Ana apesar da existência de vários *plots*: o marido está ausente por uns dias e a protagonista dispersa-se por uma série de afectos, seus e dos vizinhos, tendo como único ponto fixo Ana e a sua pequena filha” (Monteiro s.d., 14). *Água e Sal* é ainda um dos filmes de Villaverde com uma personagem feminina que mais contribui para o questionamento de representações de género. Dado que este é também um guião que se encontra disponível na Cinemateca, e dada a relevância da personagem feminina para o desenvolvimento da trama (com uma representação do feminino distinta do comum), este será igualmente um dos filmes que analisaremos com maior detalhe.

*Transe* (2006), a quinta longa-metragem de ficção de Teresa Villaverde, é, provavelmente, a mais violenta e a que mostra a mulher numa representação mais destruída por um mundo patriarcal. O filme é sobre Sónia, uma mulher russa que abandona tudo o que conhece (a família e o filho) em busca de uma vida melhor. Porém, confia no homem errado e acaba presa no meio de uma rede de tráfico de mulheres. Primeiro, é enviada para uma casa de prostituição em Itália onde são as mulheres mais velhas que lhe ensinam como se deve comportar e que a castigam violentamente quando ela não cumpre. Posteriormente, é vendida a uma família abastada italiana onde é oferecida como “boneca” ou objecto de prazer a Arturo, um deficiente mental. A partir do momento em que Sónia parte da Rússia num acto de libertação, não deixa de ser vendida, violada, humilhada, destruída, até se tornar em menos do que numa sombra de si própria, apática, passiva, anulando-se por completo. Se no início Sónia luta por se libertar, por se manter quem é, “a protagonista [...] é continuamente punida, vendida e violentada, perdendo o poder de decisão sobre si própria e a vontade de conduzir a sua vida” (Dias 2013, 539). *Transe* mostra-nos uma viagem real (de Sónia pela Europa, cativa numa rede de tráfico de mulheres) e uma viagem mental e interior de Sónia que, se primeiro perde a liberdade, depois perde a identidade e finalmente a própria vontade. No final do filme, Sónia perde a lucidez e deixa-se cair num transe psíquico para conseguir fugir à sua realidade demasiado dura e violenta.

A violência em *Transe*, e particularmente a violência dirigida a Sónia, é tal que o filme se torna claustrofóbico e difícil de ver. O espectador fica imerso “na psique da protagonista” partilhando com Sónia “sucessivamente a expectativa por uma vida melhor, o atordoamento, o medo, o caos, a incompreensão perante as forças que a aprisionam” (Garraio 2011, 87) e que acabam também por aprisionar o espectador. Ainda que

Villaverde refira que “As histórias relacionadas com o tráfico de mulheres que eu fui sabendo são muito mais brutais do que as que se vêem no filme. Em cinema há um limite para a brutalidade. Há um degrau de violência que não se pode subir, senão estamos a passar para o lado dos agressores.” (*apud* A. M. Carvalho 2006, 156), assistimos, ainda assim, a vários episódios de violações representadas de forma relativamente explícita no filme, uma delas com um cão. A representação de violência sexual em filmes suscita várias questões interessantes e pertinentes ligadas ao feminino e à representação do feminino. “Como feministas estamos entre a espada e a parede: o apagamento da violação da narrativa traz as marcas do discurso patriarcal da honra e da castidade; porém, mostrar a violação, dizem alguns, erotiza a violação para o olhar masculino e contribui para o mito da vítima. Como é que recusamos apagar a palpabilidade da violação e discutimos a fragmentação do trauma privado/público a ela associado?” (Virdi *apud* Garraio 2011, 88). Teresa Villaverde procura, em *Transe*, esse difícil equilíbrio entre ilustrar o sofrimento feminino e não pactuar com o agressor e com o olhar masculino sobre o feminino, daí que num filme repleto de abusos sexuais, “apenas” vejamos três violações, e nunca de forma totalmente explícita. *Transe* é, no fundo, e segundo Júlia Garraio, uma contranarrativa dos contos de fadas que referimos no capítulo 1:

São reconhecíveis motivos habituais das histórias de encantar: a viagem em busca da felicidade, a jovem em apuros, a bela adormecida, o castelo/palácio convertido em prisão, o príncipe no cavalo branco. No entanto, na continuação da desconstrução feminista do imaginário dos contos de fadas, Villaverde subverte o significado destes motivos. No filme, o jovem no cavalo branco é um deficiente (o filho do aristocrata italiano) que não salva a “princesa”, os vilões nunca serão punidos, não há final feliz para a bela rapariga, apenas a morte a liberta da viagem aos infernos. (Garraio 2011, 91)

Infelizmente, pese embora este fosse um filme muito interessante de analisar mais a fundo no âmbito deste doutoramento, não nos foi possível encontrar e aceder, quer em arquivo (na Cinemateca), quer através de contacto pessoal com a cineasta, ao guião desta obra, daí que não a possamos usar de forma mais premente no curso desta investigação.

*Cisne* (2011) é a sexta e penúltima longa-metragem de ficção de Teresa Villaverde e conta, mais uma vez, com uma protagonista mulher. Porém, contrariamente aos outros filmes escritos e realizados por Villaverde, este termina com a promessa de um final mais feliz. O filme narra a história de Vera, uma conhecida cantora em digressão que retorna a Lisboa para o seu último concerto. Lá, depois de analisar inúmeros candidatos que



responderam ao seu questionário, escolhe Pablo como seu assistente e companheiro de viagens pela cidade, particularmente nas suas intermináveis noites de insônia. Pablo é um jovem enigmático com uma história familiar difícil. Tal como Vera, não tem família, foi abandonado pelos pais e visita constantemente a porta da casa da mãe que não chegou a conhecer porque espera um dia vir a ter coragem de se apresentar. Sam é um músico. Amante de Vera, é o homem que ela ama, contudo esta apenas o consegue amar à distância, através de cartas. Sam pede a Vera para ficar sozinho em sua casa por uns tempos, só ele e as coisas dela. Vera hesita, magoada, mas aceita, e deixa Sam sozinho na sua própria casa. As noites de insônias de Vera são ainda povoadas por Alce, um rapaz pobre, sem abrigo e anónimo, de quem Pablo cuida e a quem protege. Alce é molestado sexualmente e acaba por matar o seu agressor. Vera não o julga, percebe que ele precisa de ajuda e leva-o para sua casa, guardando o seu segredo. Vera salva Alce e, salvando-o, acaba por se salvar a si e a Sam.

Na declaração de intenções quanto a este filme, diz a cineasta: “Gosto da elusividade e da incerteza das coisas. Estou cada vez mais convencida que tudo acontece em intervalos. [...] Queria fazer um filme sobre pessoas que são livres, e sem medo de se lançarem do cume da montanha.” (*apud* Braga 2011). Segundo a realizadora, Vera, quando canta, está numa pausa, num intervalo de criação, suspensa na sua vida de artista. Já no final, quando Vera, Sam e Alce estão juntos, voltamos a um momento de suspensão, “For me, all three, the singer, her lover, and the boy, deserves that chance to do almost nothing, to read, to sleep, be together. I know that in real life this kind of moment is very difficult to create. We’ve lost the possibility of stopping, or even the idea of it. [...] So the film is also partly about the fact that there is nothing wrong with stopping.” (Villaverde 2012). Ainda segundo Villaverde, “Não sabemos o que será o futuro daquela gente, mas aquele momento é um momento de paz. Um machado ali é para cortar lenha.” (Villaverde 2011b). Essa necessidade de pausa, de suspensão, foi também já sentida em filmes anteriores de Teresa Villaverde (tais como *Água e Sal*). Em *Cisne*, trata-se, no fundo, “de criar um espaço de silêncio, tensão e ternura em que Vera existe como uma alma hesitante, contemplando a sua própria errância” (Lopes 2011). Vera, a personagem principal, solitária e sem família, encontra na maternidade a paz que lhe escapa, a possibilidade de salvação. Talvez por isso, João Lopes, crítico de cinema, encenador, professor e realizador, apelide o filme de “fábula do feminino” ou “fábula sobre o

feminino” (Lopes 2011), enquanto Jorge Mourinha, crítico de cinema, o considere “uma meditação sobre o amor e a família” (Mourinha 2011).

*Colo* (2017), é a sétima e mais recente longa-metragem de Teresa Villaverde e tem como pano de fundo a crise económica que assolou Portugal entre os anos 2010-2014, representada através do retrato de uma família: o pai, a mãe e a filha (Marta). O pai fica desempregado e devastado com a sua inutilidade; a mãe tem dois empregos para ajudar a pagar as contas e para suprir a falta de ordenado do pai; a filha fica perdida e esquecida no meio da crise que a família atravessa. Esta crise é económica, financeira, mas é também, e acima de tudo, uma crise de valores, de afectos e de esperança. “Eis o perturbante paradoxo: dir-se-ia que tudo se passa num mundo em que, para além dos problemas de dinheiro com que as famílias se confrontam, as relações entre os seres humanos estão congeladas – será que ainda é possível alguma troca afectiva, transparente e genuína?” (Lopes 2018). A ligação familiar vai-se deteriorando com a falta de dinheiro, com o não poderem pagar a luz, com o viverem às escuras e à luz da vela. Mas é a incapacidade de comunicação entre a mãe, o pai e a filha que faz com que a crise se instale de uma forma tão premente, que permite que a distância e o desamparo de cada personagem se intensifiquem. Cada personagem está em crise, mas fechada sobre si própria, sem conseguir o apoio da família. Segundo Villaverde, “Estão nitidamente perdidos, sem colo e sem saber sequer onde é que hão de procurar esse colo e resolver as coisas. E eu, que estou a olhar para eles, também não sei o que lhes hei de dizer. O filme é muito isso.” (*apud* Agência Lusa 2017).

O pai, desempregado e desesperado, oscila entre homem sensato e homem totalmente perdido, quase lunático. A mãe, asoberbada com dois empregos, exausta, ainda acha que consegue salvar esta família do desmembramento. A filha Marta, vítima desta tensão latente, parece viver uma história paralela com um namorado pouco presente no filme e uma amiga grávida (Júlia) que acaba por encontrar no pai de Marta o apoio que precisa, substituindo-a e tomando o seu lugar até sob o olhar da sua avó que já não reconhece a neta. No final do filme, a família está desmembrada, cada um se isola no seu próprio espaço, afastados uns dos outros. Cada personagem fica num momento de suspensão do tempo, sendo que o filme não revela o que o futuro lhes poderá reservar. O filme termina, pois, num momento de pausa, o tal momento de pausa que Villaverde já confessou ser fundamental quer no seu método de trabalho, quer nos filmes e histórias que conta, quer na vida em geral. *Colo* é, segundo a sinopse e material de divulgação do

filme, “uma reflexão muito actual, e quase serena, sobre o nosso caminho comum como sociedades europeias de hoje, sobre o nosso isolamento, a nossa perplexidade perante as dificuldades que nos vão surgindo, sobre a nossa vida nas cidades e dentro das nossas famílias. É um filme em tensão crescente que nunca chega a explodir.” (Morais 2018). A explosão poderá ter ocorrido mais tarde, depois do filme terminar, quando o espectador já não estava a espreitar pela janela e a observar esta família. Nunca o chegaremos a saber. O espectador permanece, como as personagens do filme, em suspenso.

Através desta breve exposição das longas-metragens de ficção de Teresa Villaverde é possível, desde já, apontar alguns traços que parecem característicos e marcantes da obra da autora. Dado que o nosso objectivo será estudar Teresa Villaverde como guionista e não como realizadora (ainda que a separação dos dois papéis seja, naturalmente, quase impossível de fazer de forma objectiva), foquemo-nos, nesta análise global do trabalho da cineasta, nos traços temáticos e relativos às personagens que conseguimos encontrar.

Uma vez que Villaverde diz nunca começar a escrever um filme pensando originalmente no tema (cf. Villaverde 2011g, 192), comecemos por falar das personagens, figuras a quem a cineasta confere uma enorme importância. Segundo Paulo Filipe Monteiro, que assina um artigo muito interessante e aprofundado sobre a obra de Teresa Villaverde:

Teresa Villaverde é [...] uma autora que se distingue daquilo que considero ser um defeito de muito cinema de autor, que é o de não se entregar o filme às personagens, à ficção, com medo que se perca a marca de autoria do cineasta. Pelo contrário, nos filmes de Teresa Villaverde, o filme é centrado nos protagonistas e, mais do que isso, Teresa está sempre a dizer que em cada filme se submete à lógica das personagens [...]. (Monteiro s.d., 11)

É notório, nos filmes de Villaverde, a presença marcante de dois tipos de personagens distintas: crianças, jovens ou adolescentes, não adultos que perdem a inocência; mulheres (jovens ou adultas) representadas de várias formas distintas.

Em *A Idade Maior* e *Os Mutantes* os protagonistas são crianças e adolescentes desamparados no mundo, escolha que, segundo Carolin Overhoff Ferreira, não só é comum no panorama do cinema nacional dos anos 90, como é fácil de compreender já que os jovens, ainda com uma identidade indefinida e em construção, funcionam como alegoria para a crise identitária portuguesa pós-entrada na União Europeia em 1986 (cf.

C. O. Ferreira 2005, 36). Já Paula Jordão refere que a cineasta se tem concentrado num objectivo comum a outros realizadores seus contemporâneos, “a existência difícil e conflituosa de muitas crianças e adolescentes no quotidiano heterogéneo e complexo Português” (Jordão 2011, 2). Assim, não são só crianças e adolescentes no meio de uma crise identitária que encontramos nas histórias de Teresa Villaverde; são crianças apanhadas num momento de ruptura com o quotidiano português, crianças e adolescentes que lidam não só com a instabilidade própria da idade, mas que estão em confronto com uma realidade e um mundo que lhes repugna e as rejeita. A estas crianças e adolescentes, no meio de crises de identidade porque num momento de ruptura de crescimento, acrescem-se sempre os temas do abandono, da perda de inocência, do desmembramento de famílias, da necessidade de cada personagem vingar por si, sem haver grande esperança no futuro.

Em todos os filmes de Villaverde é possível identificar também uma marcante presença de figuras femininas. Em *A Idade Maior*, temos a mãe de Alex, Manuela (que quase se esquece do filho na sua mágoa de ter perdido o marido), e a sua amiga, Bárbara (uma mulher que por vezes se comporta como uma criança, de quem Alex tem de cuidar, que tem dificuldade em comprometer-se e em manter relações amorosas). Em *Três Irmãos*, temos Maria (a protagonista que suporta uma família inteira, que tudo guarda para si, até que acaba por se suicidar). Em *Os Mutantes*, encontramos Andreia (a adolescente grávida que procura o pai do seu filho mas que está sempre só, é abandonada por todos, e acaba por dar à luz sozinha numa casa de banho de uma estação de serviço) e a mãe de Andreia (que recusa o seu papel maternal). Em *Água e Sal*, temos Ana (a protagonista que vive o fim do seu casamento e que procura encontrar-se a si própria), a Senhora (submissa mas que matará o seu marido ao descobrir uma verdade que considera imperdoável) e Emília (fechada em casa durante a maior parte da narrativa e, quando liberta, apática e ainda encerrada dentro de si). Em *Transe*, encontramos Sónia (a protagonista que, na procura por uma vida melhor, é enganada por um homem em quem confia e vendida para um bordel perdendo, a partir daí, toda a liberdade, toda a dignidade e tudo o que a define). Em *Cisne*, temos Vera (a artista num momento de suspensão, que procura encontrar-se a si própria e que encontra Alce, a quem salva). Finalmente, em *Colo*, temos a mãe (que suporta a família, heroína dos tempos modernos com dois empregos e que ainda tenta cuidar da casa), a filha Marta (apanhada no meio da crise familiar e vítima da falta de afecto e de comunicação que se alastra entre si, o seu pai e a

sua mãe) e a amiga de Marta, Júlia (grávida, encontra no pai de Marta o apoio de que precisava, acabando por substituir a amiga e quase por tomar o seu lugar como filha). Todos os filmes de Villaverde têm presenças femininas fortes, facto que não passa despercebido à autora que admite que o foco central dos seus filmes são mesmo as mulheres, provavelmente, diz, por ser mulher. “Talvez um dia venha a escrever tendo um homem como centro, mas ainda não aconteceu. Acho que percebo muito melhor as mulheres do que percebo os homens. Mas é uma lacuna minha.” (Villaverde 2011e).<sup>75</sup> Segundo Paula Jordão, conseguimos perceber, nos filmes de Villaverde, uma preocupação pela situação social das mulheres (particularmente mulheres jovens) e pela condição do género na realidade portuguesa actual (cf. Jordão 2011). Ainda assim, escreve Paulo Filipe Monteiro, “É certo que ainda hoje se destacam as personagens femininas: nos primeiros filmes disse-se mesmo que os personagens masculinos eram ‘esboço ou caricatura’. Não era verdade, e é-o cada vez menos: pode o filme ser centrado em Sónia ou Vera, mas é admirável a sensibilidade com que filma tanto o feminino como o masculino.” (Monteiro s.d., 13).

Os filmes de Teresa Villaverde (como teremos oportunidade de avaliar mais a fundo com os filmes que iremos analisar) contribuem para alargar o espectro da representação da mulher no cinema e para o questionamento de aspectos relacionados com a identidade e corpo femininos naturalizados na cultura nacional. Todos os filmes de Villaverde levam ao questionamento e reflexão sobre papéis sociais e papéis de género através da representação de uma panóplia variada de mulheres na tela que não se resumem aos papéis “naturalmente” associados à figura feminina. Independentemente do estrato social de onde vieram ou da vida que tiveram (ou que têm), as mulheres de Villaverde são apresentadas invariavelmente sós (mesmo quando acompanhadas), presas a uma realidade que não lhes dá o que desejam e incapazes de atingirem os sonhos que almejam, derrotadas por um sistema vigente patriarcal. Contudo, as personagens femininas não são as únicas apresentadas como sós e reclusas de si próprias. A reclusão dentro de si próprio, o corpo como prisão, a cidade como prisão, a relação como prisão, são uma temática constante nos filmes de Teresa Villaverde.

Tanto as personagens femininas como as masculinas são, portanto, regra geral, apresentadas como personagens presas em si próprias, presas a um espaço e/ou a uma

<sup>75</sup> Entretanto, na verdade, de assinalar é o facto de *Colo* contar, pela primeira vez na obra de Teresa Villaverde, com um protagonista homem, o pai.

relação. “Na tradição da Escola Portuguesa, a cineasta parte sempre de uma situação de clausura, de cerco. É uma estratégia dramática que corresponde a uma fenomenologia portuguesa, vivida ou imaginada. A família é um cerco, a Guerra Colonial é um cerco, a aldeia do interior é também uma clausura” (Monteiro s.d., 20). Em *A Idade Maior*, por exemplo, Pedro está preso dentro de si, está preso à memória de África e não consegue retornar; já Alex está preso à memória dos pais de quem afirma não se lembrar, mas sobre quem conta toda a história. Em *Os Mutantes*, por outro lado, todos os adolescentes estão presos às instituições, estão presos à cidade de Lisboa que funciona como cerco que os não deixa ser livres, estão presos à sua condição: Andreia está presa à sua condição de mulher, grávida e abandonada; Ricardo está preso à sua condição de descendente africano, sujeito ao preconceito latente na sociedade portuguesa. Em *Transe*, Sónia está duplamente presa: presa porque cativa dentro de uma rede de tráfico de mulheres da qual não consegue fugir, e presa porque aprisionada dentro de si, incapaz de ter autonomia, de se revelar, anulando-se e escondendo-se interiormente para sempre. Em *Colo*, a mãe está presa ao seu papel social que não consegue cumprir, ser mãe, e à cidade que, mais uma vez, a aprisiona e condiciona; o pai está preso dentro de si, incapaz de se libertar dos papéis normalizados na sociedade do que é ser homem (e cuidar financeiramente da família); Marta está presa a uma família em desmembramento que não comunica e que se esquece que ela existe. Segundo Paulo Filipe Monteiro:

Esse cerco provoca e potencia a explosão, tanto mais que se combina com outro tema repetido, que é o da desagregação [...]. Um ambiente claustrofóbico mas em desagregação permite uma explosão que Teresa Villaverde não quer ver surgir do início, antes prefere captar *in media res*, a meio dos acontecimentos: e essa é uma opção dramática pouco comum no cinema português, que geralmente escolhe colocar-se *depois* dos acontecimentos. Em Teresa Villaverde, temos a sensação de que estamos a meio do jogo, no *kairos*: algo está a acontecer porque algo aconteceu antes e vai ter consequências. (20-21)

Adicionalmente, escreve Raquel Rato, “O universo fílmico de Teresa Villaverde caracteriza-se pela crua e dura análise de uma certa realidade social e revela um desejo de libertação, quer pelas personagens principais, quer pelo contexto em que essas personagens se movem.” (R. Rato 2016, 190). “Aliás, *movimento* é um conceito chave na obra de Villaverde. Não só pelos pontos de focagem da acção, e tão pouco pelos movimentos de câmara, mas antes porque a realizadora coloca o espectador numa posição desconfortável, fazendo-o querer sair ‘dali’, daquele penoso sonho.” (Alan 2011, 200).

Desta feita, não são só as personagens que se encontram presas, enclausuradas, também o espectador se sente cercado, preso e desconfortável e com o desejo de se libertar dessa sensação de desconforto.

Talvez porque se sintam presas e sem escapatória possível, estas personagens de Teresa Villaverde pareçam precisar de pausas na sua vida. No cinema da autora há, simultaneamente, uma tentativa de movimento de libertação por parte de algumas das suas personagens (quer real quer onírico), e uma suspensão do tempo, personagens que pedem uma pausa e que ficam suspensas na história, ainda que por breves momentos. Na verdade, tanto personagens como espectadores permanecem em suspenso na trama. É o caso de Ana em *Água e Sal* que precisa que o tempo pare para se encontrar; é o caso de Vera, Sam e Alce em *Cisne*; é o caso da família em *Colo* cujo desfecho e final nunca veremos a descobrir. Personagens que param no tempo porque precisam de tempo, precisam da suspensão para sobreviver.

O quotidiano e a realidade são outros motivos sempre presentes no trabalho de Villaverde. Se as personagens são reais e únicas, não personagens-tipo, também as situações em que são colocadas são igualmente reais, são situações do quotidiano transformadas em arte para cinema. Adicionalmente, escreve Ela Bittencour, “Villaverde’s work emerges as deeply concerned with societal ills that plague Portugal and Europe, but even more so with the psyche and sensuality, emphasising the importance of the subconscious. [S]he expands the common notion of action, to include the internal life of her characters, in moments of illusory calm, when past and present, world and self, reality and fiction, collide.” (Bittencour 2012). Há, em Villaverde, um casamento perfeito entre quotidiano, realidade e subconsciente, fantasia ou onírico que contribui para que o espectador se sinta preso àquelas personagens, preso com aquelas personagens. Em *A Idade Maior*, Alex ouve e vê uma baleia no mar, o mar que lhe levou o pai e lhe devolve uma fantasia, um sonho de grandeza. Em *Os Mutantes*, no hospital, Andreia está ligada ao soro e a ouvir um sermão quando há um desdobramento de si. Uma outra Andreia levanta-se da cama, vai buscar um cigarro, acende-o e deita-se ao lado de Andreia real a fumar – Andreia e a sua sombra, o seu duplo, lado a lado na cama do hospital, o literal desdobramento da personagem. Em *Transe* a voz interior de Sónia é ouvida, há uma junção do mundo real com o mundo imaginário e já alucinatório da personagem. *Transe* transforma-se num filme alucinação em que, no final, o espectador é levado até a questionar o que é real ou não. O imaginário, a fantasia e o onírico em Teresa Villaverde

ajudam a que as personagens se consigam libertar, pelo menos no seu subconsciente. Contudo, estes traços da obra da cineasta contribuem também para que o espectador se sinta mais preso e enredado na trama ao cair nesta viagem alucinatória das personagens. “[A] sensação que predomina é de vertigem.”, diz Paulo Filipe Monteiro, “Essa vertigem não é um efeito secundário ou accidental: é propositadamente construída. Como se as personagens andassem no arame do circo.” (Monteiro s.d., 28).

Não há dúvida, ao analisarmos o cinema de Teresa Villaverde, que os temas prementes são duros e depressivos: o abandono, a perda da inocência, a perda da liberdade, a perda de identidade, o aprisionamento dentro de si, a morte, a orfandade, a ausência. “Tem-se falado muito do cinema português como ‘retratos da ausência’. Só que no cinema de Teresa Villaverde as ausências conseguem estar presentes, são vividas na presença.” (18-19). Em *A Idade Maior*, Pedro, o pai, volta, está presente, mas muito mais ausente do que quando estava em África; Manuela, a mãe, está presente, mas na verdade não está, está ausente à procura do pai. No mais recente *Colo*, a mãe, o pai, estão presentes, estão quase sempre junto da filha Marta, mas nem um, nem outro, estão realmente lá. E a ausência vivida na presença, para estas personagens no arame de circo, no limbo, é mais difícil de lidar do que a ausência do ausente que poderia, talvez, ser superável.

Em Portugal há muita dificuldade em aceder a guiões de filmes portugueses. Idealmente, de Teresa Villaverde, gostaríamos de analisar, pelo menos, um dos seus filmes mais antigos e um dos mais recentes para compreendermos a sua evolução como autora e como cineasta ao longo do tempo. Porém, encontrámos apenas três guiões disponíveis para análise no espólio da Cinemateca: *A Idade Maior* (s.d.), *Os Mutantes* (1997) e *Água e Sal* (1999). Pese embora tenhamos também contactado directamente a cineasta, não nos foi possível aceder a mais nenhum guião da autora. Dada a relevância de Teresa Villaverde no cinema nacional, optamos por, neste caso, analisar os três filmes supracitados.

#### **E.C. 4.3. *A Idade Maior* – 1991**

Primeira longa-metragem escrita e realizada por Teresa Villaverde, *A Idade Maior* recebeu, em 1989, financiamento do Estado Português para a sua produção, e apoio do



canal ZDF da televisão alemã para ajudar a terminar o filme. A estreia mundial dar-se-ia dois anos mais tarde, em 1991, no Forum da Berlinale.

Na Cinemateca Portuguesa encontrámos uma cópia da sinopse e guião de *A Idade Maior* não datados e com páginas não numeradas. Adicionalmente, não há qualquer indicação da versão a que corresponde o guião. Ainda assim, tendo em conta uma nota manuscrita encontrada na primeira página da sinopse que indica “23.01.90: Cena 19 / 13.02.90: Cena 20,21” (Villaverde s.d.), talvez possamos extrapolar que este terá sido o guião usado para a rodagem (dada a indicação que parece assinalar a filmagem de cenas em dias distintos) e que datará de finais de 1989 (o que coincide com a recepção do apoio financeiro para a produção). O filme, datado de 1991, tem cento e dezoito minutos. Não é fácil encontrar uma cópia física deste primeiro filme da cineasta. Aliás, na verdade, não é fácil encontrar cópias ou comprar qualquer dos filmes mais antigos de Teresa Villaverde. Amiudadas vezes, foi mais simples comprar os DVDs para análise em *websites* estrangeiros (particularmente franceses e italianos) do que em lojas físicas ou virtuais portuguesas. Não deixa de ser curioso e digno de nota o facto de a cineasta mulher portuguesa mais reconhecida aquém e além-fronteiras ter, pelo que se torna aparente, dificuldade na distribuição dos seus filmes em Portugal. De qualquer forma, conseguimos encontrar uma cópia digital da longa-metragem na plataforma *youtube* (Villaverde 1991) que usaremos para a análise da trama e das personagens, contrapondo o guião e o filme por forma a encontrarmos marcas autorais de Teresa Villaverde como guionista.

Em *A Idade Maior* temos três personagens principais:

Manuela – Mãe de Alex e esposa de Pedro. Como qualquer esposa, custa-lhe quando vê o marido partir para a guerra e, como ele não conduz, é ela que o leva até ao embarque o que faz com que se torne conivente da sua própria solidão e do seu abandono. É a esposa que fica para trás, na terra, e que espera. Entretanto, tenta cuidar do filho e do café que pertence a ela e ao marido. Mas a ausência, o silêncio do marido, fazem com que se sinta cada vez mais só e abandonada, sentimento que não consegue ultrapassar. Quando descobre que na verdade Pedro já voltou a Portugal mas não conseguiu regressar a casa, e segundo a sinopse do filme, “talvez lhe tenha passado pela cabeça durante alguns segundos que era mais fácil se lhe tivessem dito que o Pedro tinha morrido na guerra do que dizerem-lhe que ele já voltou e que não a quis ver nem a ela nem ao filho” (Villaverde s.d.). É uma mulher forte e independente (é ela quem conduz o marido, é ela que cuida e

gere o café, é ela que tenta, em momentos, proteger o filho), mas ao mesmo tempo frágil e dependente dos afectos do marido.

**Pedro** – Pai de Alex e marido de Manuela. Parte para a Guerra Colonial e efectivamente nunca chega a regressar. Pelo menos não regressa o mesmo. Quando volta a Portugal não é capaz de enfrentar a família e, quando tem o de fazer, parece sempre ausente, preso ainda aos horrores da guerra nos quais participou. É uma sombra do homem que foi, que não se consegue libertar da culpa de ter sido outro homem em África.

**Alex** – Filho de Pedro e Manuela. O filme apresenta Alex em dois tempos diferentes: Alex adulto que conta em voz *off* a história dos pais; Alex criança, quando não tinha ainda dez anos e assistiu presencialmente ao desenrolar da história. O corpo de Alex criança e a voz de Alex adulto conduzem o espectador pela trama. Alex criança, com a partida do pai e a ausência da mãe que sofre com a solidão e sentimento de abandono, fica à deriva no seu mundo, só e demasiado livre para testar a sua liberdade e as suas barreiras. Quando o pai volta (ainda que não volte realmente, apenas fisicamente), Alex parece cumprir o estádio do complexo edipiano descrito por Freud tentando desempenhar perante a mãe não só o seu legítimo papel de filho, mas também de marido da mãe, procurando preencher e suprimir o vazio que sente existir.

Para além destas personagens principais, o filme conta ainda com duas personagens secundárias que contribuem para o desenvolvimento da narrativa e que complementam a trama:

**Bárbara** – Amiga de Manuela, trabalha com ela no café. Segundo a sinopse do filme “é ligeiramente mais nova que Manuela e tem uma vida sentimental algo atribulada o que é tanto mais complicado quanto mais pequena é a terra em que se vive. Alex adora-a” (Villaverde s.d.). Na verdade, Alex, à semelhança do que faz com a mãe, tenta ser um marido/pai de Bárbara, cuidar dela e protegê-la, quando ela é que é a adulta. Bárbara é apresentada como uma mulher menina quase ao nível da idade de Alex (daí, talvez, o ele adorá-la). É um pouco inconsciente (perde a chave do café, entra no café à socapa à noite, anda com um homem casado) e comporta-se como uma criança, sem obrigações, sem preocupações com as consequências dos seus actos e sem querer resumir-se ao papel que lhe querem atribuir de mulher bem-comportada.

**Mário** – Amigo de Pedro, é em casa dele que Pedro fica quando retorna de África. Também Mário esteve na guerra, mas voltou mais cedo e conseguiu deixar para trás tudo

o que viu. Pressentindo a solidão de Manuela, torna-se cada vez mais próximo desta, acabando por trair a confiança que Pedro havia depositado nele e por revelar que Pedro havia voltado. Segundo a sinopse da trama “nunca admite claramente, mas está à beira de se apaixonar por [Manuela]” (Villaverde s.d.). Na leitura do guião isso torna-se aparente, no visionamento do filme também, e Mário paga caro por quase tentar substituir Pedro, sem nunca assumir que é isso que quer fazer.

Para além destas cinco personagens que compõem o núcleo desta trama, temos ainda personagens terciárias e *fillers* que ajudam a realçar o ambiente vivido em Portugal (de Guerra Colonial além-fronteiras, de tensão) e a sensação de clausura que cada uma destas cinco personagens sente.

A família de Alex e Manuela: Avó, Avô, Tia, Tio, duas Primas, Madrinha – Personagens quase sem voz, mas que compõem o mundo de Alex e Manuela. O Avô, a Avó, o Tio, a Tia, consideram que é fácil esperar, que uma pessoa aprende a esperar, que o tempo passa depressa, descurando a solidão e o sentimento de abandono que Alex e Manuela sentem. Manuela, incompreendida na sua solidão, parece ainda mais isolada no seu pequeno mundo com Alex. Já a Madrinha é quem cuida de Alex quando Manuela parece precisar do seu espaço. É capaz de dar tudo a Alex, mas ele só quer estar com a mãe.

O mundo de Alex: Silvana, Professora, surdo-mudo de Lisboa, irmão do surdo-mudo de Lisboa – Silvana é, do núcleo de personagens que rodeia Alex, a única com quem este sente ter alguma ligação uma vez que ambos perderam pessoas na guerra: ela perdeu o irmão, Alex perdeu o pai, sem ainda o ter perdido (a ausência na presença). Já a Professora, figura de autoridade, simboliza a escola, a norma, o sistema contra o qual Alex se quer revoltar. Alex quer ser livre do sistema e da sociedade como o menino de rua surdo-mudo sobre quem se encosta a dormir em Lisboa. Contudo, Alex está preso à sua realidade, está preso a ter de cuidar da mãe e substituir o pai. Por outro lado, os meninos de rua, particularmente o irmão do menino surdo-mudo, não o aceitam no seu meio e Alex acaba por ser assaltado.

Os relacionamentos de Bárbara: namorado de Bárbara e amante de Bárbara – Bárbara é uma mulher que vive sem compromissos e longe dos estereótipos do que se pretende que seja uma mulher “de bem”. Se no início do filme o seu namorado é apresentado (apaixonado por ela, capaz de tudo para a manter), Bárbara parece incomodada com a atenção excessiva e com o compromisso que o namorado lhe exige. Assim, o espectador acabará por conhecer o amante de Bárbara, casado, mas que quer que Bárbara esteja

sempre disponível para ele. Bárbara está rodeada por homens que ou lhe dão mais do que ela está disposta a aceitar, ou não lhe dão o suficiente, acabando por se tornar uma ilha onde só Alex, porque é uma criança, consegue chegar.

Os amigos de Pedro – Os amigos que, de madrugada, aparecem a bater à porta e acordam Manuela que hesita em dizer que Pedro está em casa. São amigos da guerra, amigos que não deixam Pedro esquecer e que não o deixam voltar à família e à sua vida.

As pessoas do café e da terra: homem do café e amigo do homem do café, carteiro – A terra é pequena e a forma como as pessoas no café e o carteiro falam com as personagens principais e secundárias demonstra-o. Toda a gente conhece toda a gente por isso todas as personagens estão constantemente sob o escrutínio das pessoas da terra. A terra é uma prisão. O homem do café que fala com Pedro sobre a experiência em África, que simboliza quem ficou e não sabe o que é ter ido, acentua a sensação de deslocamento de Pedro, de já não pertencer a este lugar (nem a lugar nenhum), mas estar preso a ele.

Para finalizar, temos três personagens com poucas linhas de diálogo que em nada influenciam o desenvolvimento da trama: o homem que está em casa de Mário quando Manuela vai buscar Pedro; as enfermeiras (duas) quando Manuela e Pedro vão visitar Mário ao hospital.

Personagens sem diálogos, que são apenas figurantes, temos ainda os colegas de escola de Alex que, mais uma vez, em nada influenciam o desenvolvimento da trama.

Fazendo uma primeira análise e contagem das personagens, é possível identificar três personagens principais: um homem, uma mulher e uma criança (rapaz), num quase perfeito equilíbrio de representação de género. Alargando o espectro às personagens secundárias temos: dois homens (Mário e Pedro), duas mulheres (Bárbara e Manuela) e uma criança (Alex). Mais uma vez, o equilíbrio entre homens e mulheres é quase total, não contando com a presença também masculina de Alex que é criança e poderá não representar ainda um papel de género específico.

Passando agora para o total de personagens encontradas, temos vinte e sete personagens no total (principais, secundárias, terciárias e *fillers*, sem contarmos com figurantes sem diálogos), das quais quinze são homens (contando com Alex) e doze são mulheres (contando com Silvana). Temos então 55.56% de personagens masculinas no guião e 44.44% de personagens femininas. *A Idade Maior* de Teresa Villaverde apresenta quase uma equidade entre o número de mulheres e homens representados na trama.

Adicionalmente, podemos também apontar que as duas mulheres e os dois homens principais no enredo apresentam características bastante distintas, o que faz com que o espectro de representação do género neste filme seja extenso.

No espectro feminino, Manuela é a mãe e esposa abandonada que não consegue lidar com uma ausência que se torna presente. Já Bárbara, é a amiga menina que não quer assumir um papel de mulher com todos os constrangimentos sociais e de obrigações de género que isso implica. No espectro masculino, Pedro não é capaz de se libertar dos fantasmas de África e de voltar realmente à família e a Portugal, enquanto Mário, com uma história resolvida em África, é capaz de voltar e tentar refazer a sua vida, pese embora as promessas que não é capaz de cumprir ao seu companheiro de guerra. O que parece comum a estas quatro personagens é uma certa candura e mesmo infantilidade. Tal como crianças teimosas, estas personagens (à excepção talvez de Mário que tenta cuidar de todos, sem sucesso) recusam-se a assumir as suas falhas, a ultrapassar os seus medos, a pedir ajuda. Recusam-se, no fundo, a crescer e a lidar com os problemas que os assolam. Como nada é resolvido entre as personagens e nada chega a ser verdadeiramente falado, sendo este um filme e um guião repleto de silêncios, as personagens mantêm-se isoladas em si próprias. Alex, que é criança na imagem do filme e que devia manter-se criança, amiudadas vezes é obrigado a fazer de adulto: a cuidar da mãe, a cuidar de Bárbara, a procurar o pai, a salvar o pai. As obrigações dos adultos, as falhas deles, caem em Alex criança.

Para melhor conseguirmos compreender como estas personagens interagem e como a trama se desenvolve, procuremos fazer uma comparação entre guião e filme analisando ambos os formatos e o que estes nos podem trazer.

#### **E.C. 4.3.1. Análise da trama**

Dado que não nos será possível fazer uma análise extensiva de todo o guião e de todo o filme, e tal como temos optado por fazer no curso deste doutoramento, seleccionemos seis momentos fortes da trama que nos ajudem a compreender como o guião foi construído e como foi, ou não, aproveitado (ou descartado) no filme.

#### E.C. 4.3.1.1. Início do filme | Apresentação das personagens e de Alex

*A Idade Maior* é um filme que funciona todo ele em *flashback*: vemos as memórias de Alex criança, contadas pela voz de Alex adulto. Assim, o início do guião ajuda, justamente, a compreender esta esquemática de *flashback* que será usada ao longo da trama. O guião começa com o assinalar de duas cenas 00 por isso, supomos, duas cenas que deveriam aparecer pré-genérico. Uma vez que o guião não tem as páginas numeradas, não sabemos qual das cenas 00 deveria dar início à trama. Seguiremos, portanto, a sequência e organização de páginas tais como as encontramos. O guião começa com a voz *off* de Alex em adulto sob fundo negro a anunciar que vai contar uma história que se passou em 72 e 73, quando era ainda criança, e que embora saiba que deveria dedicar a história ao seu pai, que a dedica à sua mãe. Logo de seguida, na segunda cena 00 vemos Alex criança, de costas voltadas para o espectador, e a voz de Bárbara em *off* que pergunta “Lembras-te do teu pai? [...] Lembras-te da tua mãe?” (Villaverde s.d.). A ambas as perguntas, Alex criança responde que não, virando-se agora para o espectador.

Cena 01, Alex criança sobe a uma árvore com dificuldade enquanto Alex adulto em *off* fala sobre os seus pais e sobre a sua vida, sobre o futuro que planeavam ter:

Eles estavam sempre a planear um futuro diferente, para mim o futuro era amanhã. O objectivo principal dos planos dos meus pais era o de um dia virem os dois a trabalhar ao pé de casa, e depois era o de terem mais dinheiro. Eles achavam que o primeiro estava relacionado com o segundo, porque estando mais perto gastariam menos dinheiro, poupavam nos transportes e no almoço. Eu assim podia almoçar com eles em vez de almoçar na escola. Era um bom futuro. (*Ibid*)

Por entre os ramos da árvore, Alex criança descobre uma boina de um soldado continuando Alex adulto, em *off*, a falar.

Cena 02, em frente à casa de Manuela (a casa de Manuela e de Pedro é, no guião, sempre apresentada como casa de Manuela). Alex criança anda em direcção à casa com a boina do soldado na mão. A voz de Alex adulto apresenta os seus pais que estão à porta de casa. O pai está fardado e Alex criança entrega-lhe a boina. Pedro coloca-a, mas Manuela tira-lha e põe a boina na carteira, dizendo que não lhe fica bem. O guião segue para a cena 03 onde, no Largo do Carmo, à porta de casa da Madrinha de Alex, Manuela diz a Alex criança que vai ficar com a Madrinha. Pedro despede-se da Madrinha e depois de Alex. Alex abraça-se ao pai enquanto faz figas com os dedos atrás das costas de Pedro. “Pedro afasta-se de Alex. Sorri ao filho e pisca-lhe o olho. Alex não sabe piscar só um

olho de cada vez, pisca os dois. Pedro sorri e tapa e destapa o olho direito com a mão. Alex fica parado no mesmo sítio, imita o pai tapando e destapando o olho com uma mão. Pedro vai andando de costas sempre a olhar para Alex. Manuela dá a mão a Pedro e Pedro volta as costas ao filho.” (*Ibid*). Manuela entra no carro no lado do condutor, Pedro no lado do passageiro. Ela hesita em ligar o carro, mas acaba por o fazer e por partir com Pedro.

Num café (cena 04) a Madrinha tenta animar Alex com chocolates, bolos, pastilhas elásticas, o que ele quiser. Alex não reage a nada. “Depois de muita insistência da parte da madrinha acaba por aceitar um gelado. Alex come o gelado em silêncio e sem vontade.” (*Ibid*).

No porto de Lisboa, o guião descreve a despedida da mãe e do pai. Manuela não quer deixar Pedro ir, “agarra com as duas mãos as abas do casaco da farda de Pedro” (*Ibid*). É Pedro que procura manter a compostura, dá um beijo na testa de Manuela e afasta-se com um adeus, tentando obrigar Manuela a despedir-se também dele. Pedro começa a afastar-se, Manuela não quer ver. Depois, “Num impulso, Manuela corre atrás de Pedro, abraça-o pelas costas. Pedro volta-se. Beijam-se. Pedro vai-se embora, Manuela fica parada no seu sítio, vê Pedro afastar-se. Manuela, olhando para Pedro, diz sem som: NÃO TENHAS MEDO.” (*Ibid*).

O guião começa não só com a apresentação da estrutura do filme em *flashback*, do mecanismo que será usado ao longo da longa-metragem (Alex em criança na imagem com Alex adulto como narrador das memórias), e com a apresentação das personagens principais, mas também com uma despedida tripartida de Pedro a Manuela e Alex. Primeiro despedem-se em casa, depois Pedro e Alex despedem-se em frente à casa da Madrinha, finalmente Pedro e Manuela despedem-se no porto de Lisboa. Esta despedida prolongada faz com que seja mais penosa, particularmente, pelo que se torna aparente na descrição da acção, para os que ficam: para Alex que recusa as guloseimas oferecidas pela Madrinha e acaba por comer um gelado sem vontade; para Manuela que não larga Pedro, depois não o quer ver partir, depois corre até ele e o abraça por trás, e acaba por o deixar ir, com dificuldade, dizendo-lhe, sem dizer, para não ter medo. Neste breve início (no guião são nove páginas) são já apresentados três dos grandes temas que serão trabalhados ao longo do filme: a Guerra Colonial (como é sentida em Portugal pelos que ficam sendo que, ao longo do filme, será apresentada também a perspectiva dos que voltam), a saudade e a solidão/isolamento.

O início do filme, comparado com o guião, não é significativamente alterado e mantém-se muito fiel ao que foi escrito. A longa-metragem começa com o genérico e com o som do que parecem ser festas ou paradas militares de exaltação à pátria. O som dissipa-se e é ouvida uma voz (Bárbara) a perguntar “Alex?” (Villaverde 1991, 00:01:29). No momento em que se ouve o nome dele, vemos um rapaz de costas – Alex. A voz, sempre em *off*, continua: “Lembras-te do teu pai?” (00:01:32). De costas Alex responde que não. “Lembras-te da tua mãe?” (00:01:36). Alex vira-se para a câmara e responde terminantemente que não. De seguida, entra o título do filme. A trama começa então com uma das cenas 00 do guião, tal como está descrita, e antes da entrada do título do filme.

De seguida, o filme passa para a cena 01 do guião: Alex trepa a uma grande árvore. A música é clássica e triste. A voz *off* de Alex adulto começa a ser ouvida. Se no guião a voz *off* se focaliza no relato da história familiar de Alex e do futuro que almejavam; no filme, a narração em *off* releva a pessoa em quem Alex se tornou e, ainda que não de forma explícita, naquilo que aprendeu com a história que vai contar num Portugal que não era igual ao de agora. “Hoje gosto mais de viver do que a maioria dos homens da minha idade porque sei que por pouco mais de um triz se pode morrer. Sei que tanto o ódio como o amor matam, mas é preciso andar para a frente e rir quando a barriga nos aperta e temos vontade de chorar.” (00:03:42). Enquanto Alex adulto fala, e como no guião, Alex criança procura por entre os ramos de uma árvore e encontra uma boina de um soldado. Alex desce da árvore e cai no chão. Ainda que o seu eu adulto tenha acabado de dizer que era preciso saber seguir em frente e rir mesmo quando queremos chorar, Alex criança olha para cima com os olhos em lágrimas. Apresentado num plano contrapicado a olhar para cima, para o céu, Alex criança parece não só ainda mais pequeno, mas rogar por algo aos céus que não lhe respondem. A própria música, agora de um coro que parece divino, contribui para criar essa sensação. Alex levanta-se e, com alguma raiva, atira a boina ao chão enquanto Alex adulto diz em *off* que hoje quase não chora.

O resto do início do filme mantém-se muito semelhante ao guião. À porta de casa, Manuela e Alex preparam-se para se despedir de Pedro. Depois, à porta de casa da Madrinha, Alex criança despede-se do pai de forma quase rigorosamente igual à que é descrita no guião, acrescentando-se apenas a voz *off* de Alex adulto a dizer “Viemos até Lisboa para dizer outra vez adeus ao meu pai.” (00:05:50). De seguida, no café, a Madrinha incita Alex a comer alguma coisa, o que quiser, mas ele só quer ir embora.



Depois de muita insistência acaba por comer, sem gosto e sem vontade, um gelado. Finalmente, temos a despedida de Manuela e Pedro no porto de Lisboa que, mais uma vez, se mantém quase rigorosamente igual ao que é descrito no guião.

Na verdade, a grande diferença entre o guião e o filme nesta sequência é a presença da voz *off* e o que esta diz. Neste início, no filme, a voz *off* de Alex adulto é mais expositiva do que a voz *off* do guião que acaba por ser mais explicativa de momentos que não vemos em acção. No filme, a voz *off* destaca com maior evidência os temas que estão a ser trabalhados (memória, Guerra Colonial, solidão, despedida), em vez de procurar narrar momentos de acção não presentes na narrativa (como acontece no guião). Através da voz *off* de Alex em adulto, e através também da divisão da despedida a Pedro em três momentos (o próprio Alex diz, no filme, que foram a Lisboa para se despedirem outra vez do pai), compreendemos o foco nas personagens (marca autoral de Teresa Villaverde) e também o isolamento, ou o fechamento em si próprio, de cada uma. Na despedida, cada uma das personagens principais fica só, sem uma rede de apoio: Alex está com a Madrinha, mas está sozinho, sem mãe nem pai; Manuela fica sozinha no porto; Pedro parte sozinho, olhando sempre para trás, para o que (e para quem) fica.

O uso da voz de um Alex adulto contraposto com a imagem de um Alex criança resulta também (quer no guião quer no filme, mas talvez de forma mais eficaz no filme em que se sente mais a presença da voz *off*) num binómio interessante. A história, a trama, pelo que nos é apresentado nos primeiros minutos do filme, relata as memórias de uma criança, Alex, quando ainda não tinha completado dez anos num Portugal que era diferente do que conhecemos hoje em dia. Contudo, não é a voz da criança que nos conta a história, é a voz de um Alex adulto, à distância do tempo, que conta ao espectador o que se passou. E o tempo muda a memória. O mesmo diz Fernando Pessoa no seu poema “Pobre velha música”: “Recordo outro ouvir-te. / Não sei se te ouvi / Nessa minha infância / Que me lembra em ti. [...] E eu era feliz? Não sei: / Fui-o outrora agora.” (Pessoa 1924-1925, 83). O paradoxo entre infância perdida, criança que foi, adulto que é, e memória que não é fiel ao que poderá ter ocorrido é aparente no poema de Pessoa, tal como o é no filme de Teresa Villaverde. O que é apresentado no guião e no filme não são, nem sempre, as memórias de uma criança com a candura ou pureza da infância, mas as memórias de uma criança interpretadas pelo olhar mais sóbrio e duro do tempo e de um adulto. Segundo Leonor Areal, “Nem sempre [...] a perspectiva cinematográfica coincide com o olhar interior da criança. Por vezes reproduz o ponto de vista do narrador

distanciado (o adulto que já foi essa criança), um narrador discreto, mas presente como decifrador dos episódios vividos no passado.” (Areal, Vol. II 2011, 140). Por outro lado, o início do filme parece revelar de imediato que talvez o espectador não possa confiar nas memórias desta criança/adulto. Quando Bárbara pergunta a Alex, em *off*, se ele se lembra do pai e da mãe, ele responde que não. Contudo, todo filme será em torno das memórias que Alex tem dos pais. Alex mente. Acima de tudo, mais do que uma mentira, é uma recusa de uma memória, um recalçamento que pode significar que nem sempre a memória que será apresentada será fiel ou sem lacunas ou recalçamentos. Digno de nota é ainda o facto de, num filme sobre a Guerra Colonial, numa obra referente a uma memória colectiva portuguesa ainda difícil de encarar e de apresentar, e à imagem do que acontece em *A Costa dos Murmúrios* (2004) de Margarida Cardoso, seja uma voz *off* que nos conta uma memória interpretada do que aconteceu: uma voz *off* do futuro que relata um tempo e memórias passadas. Em ambos os casos também o futuro, e particularmente o futuro das personagens (o futuro da memória), não parece ser auspicioso principalmente devido ao passado recalçado e agora lembrado e reinterpretado.

#### E.C. 4.3.1.2. O aniversário de Alex

O pai está ausente, mas no aniversário de Alex a mãe leva-o a comemorar. Neste momento do guião (e do filme) é possível consolidar não só os temas que são mais prementes na trama, mas também as personagens, o foco nos que ficam e o seu isolamento em relação à rede de personagens que as envolve.

No guião começamos na cena 19, à porta de casa de Manuela. Ouvimos, em *off*, Alex adulto a dizer: “Fomos com os meus tios de carro. Não, os meus tios não tinham carro.” (Villaverde s.d.). Alex, a mãe, os tios e duas crianças dirigem-se a um carro que não é o de Manuela. Acompanhando a voz *off* de Alex adulto, o carro desaparece, e a voz *off* continua, “Não interessa, o que interessa é que eram os meus anos.” (*Ibid*).

Cena 20, num espaço não identificado, há um bolo com nove velas e pessoas que cantam os parabéns. As velas apagam-se e ouvimos palmas.

Cena 21, na praia, “Alex, a mãe, os tios e os avós, formam um grupo sentados na areia. Lá mais longe, junto a uma rocha, brincam as duas primas pequenas. Alex descansa a cabeça no colo da mãe. Manuela acaricia-lhe o cabelo, quase distraidamente.” (*Ibid*). A família vai falando com Manuela sobre a ausência de Pedro, sobre como as pessoas

aprendem a esperar e como o tempo nestas situações passa sempre mais rápido. A mão de Manuela tapa os olhos de Alex. Depois, Manuela coloca os óculos escuros, enquanto as primas de Alex, ao longe, gritam que encontraram um ouriço do mar.

Cena 22, na estrada, à noite. Manuela conduz enquanto Alex, no banco de trás, lê a carta que o pai lhe mandou por ocasião dos seus anos. Escreve o pai na carta que teve de a enviar umas semanas antes para garantir que chegava no dia de anos de Alex. “Se não fossem as saudades, o teu pai estava muito contente. Qualquer dia eu volto e nunca mais ninguém se separa. A tua mãe vai fazer-te, com certeza, uma festa muito boa. Se ela estiver aí dá-lhe um abraço, dá-lhe já um abraço pelo teu pai.” (*Ibid*). Alex, no carro, abraça a mãe pelas costas e continua a ler a carta. À voz de Alex criança que lê a carta, sobrepõe-se a voz de Alex em adulto que diz que, normalmente, ele e mãe trocavam as cartas que recebiam, mas que ele sabia que ela escondia partes das cartas do pai, só fingia que não sabia. “Uma vez, quase sem querer, descobri uma dessas partes que ela me escondia.” (*Ibid*). O guião corta para o exterior, descreve as árvores negras e a noite muito escura, quase um prenúncio do futuro sombrio que espera as personagens e que estará relacionado com aquele carro vermelho.

Nesta sequência dramática o filme é, mais uma vez, muito fiel ao guião sendo que existe apenas mais voz *off* da parte de Alex adulto. São momentos breves, mas que introduzem pormenores interessantes e um sentimento de contraponto entre passado e futuro/presente sempre eminente.

Tal como no guião, na longa-metragem este momento inicia no exterior da casa de Manuela. O carro dos tios está na imagem do lado esquerdo, para desaparecer de súbito com um som estridente e dissonante. A família dirigir-se para a câmara enquanto Alex adulto em *off* diz que foram no carro dos tios, para logo se lembrar que os tios não tinham carro. De qualquer forma, tal como no guião, Alex adulto reforça que o que interessa é que eram os seus anos. O filme corta para o bolo de aniversário de Alex, tal como descrito no guião, e depois para a praia. Uma panorâmica revela toda a família sentada na praia enquanto Alex adulto, em *off*, vai apresentando cada um deles. Finalmente, quando o movimento de câmara termina na mãe, revelamos que a cabeça de Alex criança repousa sobre as suas pernas. O diálogo é muito semelhante ao que é descrito no guião, porém a ele se acrescenta uma linha na narração de Alex adulto em *off*. Quando a tia diz que nestas alturas o tempo passa sempre muito depressa, Alex adulto em *off* responde: “Ainda hoje não gosto desta tia.” (Villaverde 1991, 00:18:35). Depois, a mão de Manuela pousa sobre

os olhos de Alex durante o resto do diálogo sobre a espera, sobre quem foi e quem não foi (nunca se refere para onde, não é necessário). A mão de Manuela tapa os olhos de Alex criança como se tentando protegê-lo não sabemos se só da incapacidade da família de compreender a sua solidão, se dos horrores da guerra sobre os quais não se chega (ou não se ousa) falar. Finalmente, a mão da mãe de Alex deixa de tapar os seus olhos. Vemos agora como se víssemos pelos olhos de Alex: as primas que brincam ao longe, nas rochas, e que chamam a atenção da família. Alex vê, e o espectador com ele, a infância que está a perder.

O filme corta para dentro do carro. Alex está sentado no banco de trás a olhar em volta e é ouvido em *off*, mas agora em criança, a ler a carta que o pai lhe enviou. Todo o *off* de Alex em criança é muito semelhante ao guião e, enquanto é ouvido, a imagem ilustra a estrada e as árvores muito escuras lá fora, uma noite tão escura que por vezes não é possível decifrar o que é visto. A leitura da carta é interrompida pela voz *off* de Alex adulto que explica que normalmente ele e a mãe trocavam as cartas que recebiam, mas que ela lhe escondia partes. Quando revela que um dia descobriu uma dessas partes, Alex criança, no carro, abraça a mãe por trás. O excerto da carta que Alex criança encontrou é lido pela voz de Alex em adulto (momento que não faz parte do guião): “É um viver sem solidariedade, sem calor humano, sem esperança. Tudo destruído, tudo vazio. Considero isto um desterro nos melhores anos da minha vida, nos melhores anos de toda a gente. Fica ciente de uma coisa: se eu tiver de morrer por cá podes ter a certeza que não foi por heroísmo, foi porque não tive outro remédio.” (00:19:53). Alex criança solta a mãe e apoia os braços na chapeleira do carro. Apoia a cabeça nos braços e olha para trás pensativo.

O que se acrescenta ao filme em relação ao guião são pequenos pormenores, mas que contribuem, porém, para a criação de uma sensação mais premente de ausência dos que foram para o ultramar e de presença latente da guerra que se passa lá longe. Por um lado, a ausência do pai e de afectos, o início do desmembramento da família começa aqui a ser indiciado. A avó, o avô, a tia, o tio, tratam com displicência a ausência. A tia diz mesmo que o tempo passa depressa, o que leva um Alex adulto a referir que nunca gostou daquela tia. A incompreensão da dor da ausência por parte da família mais próxima parece fazer com que a ausência sentida pelos protagonistas se torne mais efectiva, pareça ainda mais dura porque não compreendida pelo restante núcleo familiar. Daí que, como

referido, Manuela tape os olhos de Alex, para o proteger quer da ausência do pai, quer da indiferença da família perante a ausência.

O tapar dos olhos de Alex tem ainda um outro simbolismo que parece poder remeter para o ocultar de uma realidade que o cinema português calou durante muitos anos: a Guerra Colonial, a guerra em África, cuja memória tentou ser apagada e esquecida. Enquanto a sua família fala sobre a ausência do pai, nunca se referindo para onde ele foi (tornando muda a experiência da Guerra Colonial), a mãe tapa os olhos de Alex talvez para evitar que também este “veja” a Guerra Colonial e as suas atrocidades. Efectivamente, como já referimos no capítulo relativo a Margarida Cardoso, poucos foram os cineastas que abordaram a temática da Guerra Colonial, mantendo esta parte da história portuguesa como um “segredo” mal escondido que assombra a identidade nacional. “[P]ara além de não ter sido discutida pública e abertamente, a Guerra Colonial”, escreve Paulo Cunha, “foi vivida como uma ‘guerra de silêncio’, quer antes da democracia quer depois da ditadura.” (P. Cunha 2003, 198). Continua ainda o autor, “A sociedade portuguesa parece ter optado pelo silêncio como forma de exorcizar os fantasmas de África, voltando-lhe as costas, enquanto se estigmatiza uma nova censura em relação à Guerra Colonial.” (199). Ao evitar nomear a guerra, ao tapar os olhos de Alex, Teresa Villaverde está, na verdade, a dar voz a esse silêncio, a encontrar um espaço para se falar sobre a Guerra Colonial, a destapar os olhos do espectador. Ao longo da análise deste filme será possível continuar a perceber a forma auspiciosa como Villaverde abordou uma temática tão ignorada e calada no panorama do cinema nacional.

Finalmente, e concomitantemente, esta sequência narrativa reforça também, mais uma vez, a não fiabilidade desta memória de Alex adulto. Se o guião e o filme começam por referir que foram no carro dos tios, logo Alex em adulto corrige para dizer que os tios não tinham carro. Adicionalmente, a imagem corrige-se quando Alex corrige a sua memória: o carro está na imagem e, como que por magia, desaparece. A memória corrige-se, a memória altera-se e a memória constrói-se. É isso que este pequeno pormenor do filme revela: que mesmo a memória que será apresentada da Guerra Colonial poderá ser construída, não fiável, fruto também de uma memória colectiva que se quis ocultar.

#### E.C. 4.3.1.3. O regresso de Pedro

A sequência de regresso do Pedro a Portugal é, quer no guião, quer no filme, muito curta. No entanto, representa um momento interessante quer da trama do filme (o momento do retorno que não é um retorno efectivo o que faz com que a ausência seja ainda mais sentida – a tal ausência na presença que já foi referida previamente), quer de ilustração da realidade portuguesa no retorno da Guerra Colonial.

No guião, estamos na cena 47, mais ou menos a meio da trama. No aeroporto de Lisboa, um avião aproxima-se e aterra. Mário entra no aeroporto e, sem dificuldade, identifica Pedro no meio das pessoas. “Pedro tem o cabelo cortado quase rente, e uma cicatriz na cara. A cicatriz não é pequena, mas também não é profunda. Começa na bochecha esquerda à altura do lábio superior, e desaparece escondida pela gola da camisa.” (Villaverde s.d.). Mário e Pedro cumprimentam-se com um forte abraço enquanto Pedro pergunta se cheira mal. “Corta antes que o abraço deles se desfaça.” (*Ibid*).

Cena 48, Pedro e Mário estão dentro de uma camioneta que pára antes da ponte da Vila Velha. Ambos se levantam dos últimos lugares da camioneta, Pedro pega nos seus sacos e saem. Pedro caminha com os sacos na mão e Mário ao seu lado. Pedro pára à entrada da ponte. “Pedro: Vamos embora. [...] / Mário: Vai, Pedro. Corre. / Pedro: Vamos voltar para trás. Vamos para tua casa.” (*Ibid*). Um carro passa por Mário e por Pedro e Pedro vira-se de costas para a estrada, não querendo que ninguém o veja ou reconheça.

No filme, esta sequência é ainda mais curta do que no guião. Começa no aeroporto já com o avião no chão e uma ambulância que se aproxima e pára ao lado deste. Abre-se a porta e começam a sair soldados de dentro do avião. Fazem a continência a um militar em frente ao avião, mas parecem fazer a continência para a câmara. A imagem está sempre focada na porta por onde saem os soldados fardados. Dessa porta sai um caixão carregado por soldados. Saem feridos vários que abraçam colegas. Continua a corrente de soldados fardados e com boina a sair do avião. São muitos. Finalmente, sai Pedro, que se destaca por não ter a boina posta (a mulher tinha-lhe dito na despedida que a boina não lhe ficava bem). Quando Pedro sai do avião, a câmara segue-o, mas fá-lo sempre com foco na sua cara. Pedro afasta-se do avião e sai da pista. Tiros que podem ser de homenagem ao morto e que são de origem desconhecida são ouvidos. Fora da pista, Mário, que espera por Pedro, é finalmente revelado. Pedro aproxima-se de Mário com a

mala na mão. Os tiros continuam a ouvir-se enquanto ele se aproxima calmamente e Mário, de costas para a câmara, espera. Mário e Pedro ficam frente a frente e cumprimentam-se com um abraço emocionado. Pedro pergunta: “Cheiro mal, não cheiro?” (Villaverde 1991, 00:44:38), Mário responde que não. Pedro e Mário continuam a abraçar-se com força.

O filme corta para Pedro e Mário de costas em frente à entrada da ponte parados. Mário carrega a mala de Pedro, Pedro tem o saco pousado no chão. Mário e Pedro ficam assim, parados, de costas e em silêncio por um momento longo. Finalmente, Pedro pega no saco e diz: “Vamos embora. Vamos para tua casa.” (00:44:47). De seguida, a imagem corta a negro, nas costas de Pedro e Mário.

A sequência do regresso de Pedro é muito curta. No guião, temos duas páginas, no filme, cerca de dois minutos. Contudo, o que estes breves momentos demonstram sobre duas das temáticas de base do filme é fundamental. Por um lado, os despojos da Guerra Colonial são trazidos até Portugal. Se Margarida Cardoso, por exemplo, opta em *A Costa dos Murmúrios* por levar o espectador até ao cenário de guerra, parecendo depois evitar mostrar explicitamente a guerra tal qual ela é a não ser através de fotografias de arquivo; Teresa Villaverde traz a guerra até Portugal e dá ao espectador um novo ponto de vista quanto à influência da guerra. Já não é uma guerra que fica lá longe, em África, é uma guerra que é trazida para cá. No filme, isso é bem marcado pelo desembarque de inúmeros soldados do avião. Muitos desses soldados estão feridos, vemos até um caixão. São literalmente os efeitos da guerra (representados nos soldados portugueses retornados) que vêm deixar agora a sua marca e a sua memória em Portugal. A Guerra Colonial não se limitou a África e Villaverde devolve-a a Portugal e à influência que terá para o nosso país. Segundo Carolin Overhoff Ferreira, Teresa Villaverde não é, contudo, a única cineasta a fazê-lo, “feature films [in Portugal] preserved a domestic point of view by focusing [...] on the post-war situation of the home comer, his personal traumas, feelings of guilt and difficulties to adapt to society.” (C. O. Ferreira 2012, 58).

Por outro lado, temos o retorno de Pedro. Este não é, contudo, um retorno real. Pedro volta, mas recusa-se (ou é incapaz) de voltar realmente. Perante a ponte que o pode levar até casa, Pedro pára e é incapaz de atravessar o caminho que o fará retornar. Pedro regressa, mas estando presente, continua ausente, continua lá longe, em África, a lidar com a guerra que é trazida para Portugal. Quer através do desembarque dos homens, quer através da ausência estando presente (a recusa do regresso) de Pedro, Teresa Villaverde

está a oferecer ao espectador um novo ponto de vista da Guerra Colonial. Não é uma guerra nas colónias, é uma guerra e uma crise que afectou todos os portugueses de uma forma tão traumática que muitos deles não chegaram a recuperar dela, não chegaram a voltar realmente a casa. Esse trauma trouxe o silêncio quanto à guerra (dentro e fora da tela de cinema), e o silêncio trouxe um pseudo-esquecimento recalcado que assombra ainda a identidade portuguesa.

#### E.C. 4.3.1.4. Manuela descobre que Pedro voltou

Um momento importante do guião e do filme é aquele em que Manuela descobre o regresso de Pedro. Este momento consolida o sentimento de abandono e solidão que se tem vindo a desenvolver ao longo da trama. Sem notícias do marido há já muito tempo, sem saber se ele está bem ou não e onde se encontra, sozinha, sem apoio a não ser o do filho a quem Manuela devia apoiar, os sentimentos de abandono, rejeição e isolamento começam a exercer influência visível sobre a personagem.

No guião, estamos na cena 52. Chove torrencialmente, mas Manuela, à porta de casa, com a mala do carro aberta, põe uma série de coisas lá dentro. Entra no carro e arranca. Alex ouve o motor, desce rapidamente de casa para encontrar umas calças do pai no chão onde o carro estava há momentos. “Um carro passa naquela rua, em sentido contrário ao de Manuela. Traz os faróis no máximo. Alex está parado a olhar na direcção em que o carro da mãe desapareceu, tem as calças do pai na mão. A luz forte dos faróis passa-lhe por cima.” (Villaverde s.d.). É ouvida a voz *off* de Alex em adulto a dizer que sabe o que a mãe foi fazer, antes de cortar para a cena 53, na estrada e no rio. Manuela conduz depressa pela estrada, com a chuva e os trovões a intensificarem-se. Repara que não está sozinha, que uma mota a segue. Manuela entra numa estrada de terra batida e estaciona o carro perto do rio. Não vemos a mota. “Manuela sai do carro deixando o motor ligado e os faróis acesos, iluminando o rio. Tira as coisas todas do carro e atira-as para dentro de um barco a remos. Põe o barco na água e salta lá para dentro.” (*Ibid*). Manuela começa a remar e vê na berma do rio o homem da mota. É Mário que lhe acena. Manuela não responde ao aceno e continua a remar. “Manuela chora quase calmamente enquanto deixa que o barco deslize sobre o rio. De repente atira tudo: roupas, embrulhos, para dentro de água. Mário deixa-se cair sobre a terra e sentado, embora longe, consegue vê-la. Depois de ter deitado tudo ao rio, Manuela recolhe os remos e deita-se para trás.”



(*Ibid*). A chuva diminui. Manuela torna a pegar nos remos e Mário tenta segui-la pela berma. O barco encalha e Mário nada até ele, trazendo o barco e Manuela para terra. Manuela e Mário abraçam-se. Depois, seguem até ao carro e despedem-se aí. Toda esta cena 53 é descrita com um silêncio ominoso que tudo envolve. Só a chuva e trovões são ouvidos. Entre as personagens não é preciso dizer nada, as suas acções contam mais do que o que poderia ser dito por palavras.

Cena 54, Mário vai de mota até casa. Entra e passa por Pedro que trabalha numa telefonia. “Antes de cumprimentar Pedro, Mário atravessa toda a casa que tem uma só divisão, e senta-se na cama. Pedro olha para ele e percebemos que é normal naquela casa as pessoas não fazerem grandes festas quando entram.” (*Ibid*). Mário troca de botas enquanto pergunta a Pedro quanto tempo mais demorará a terminar o que está a fazer. Pedro responde-lhe que estará pronto hoje. Mário levanta-se e vai a uma gaveta onde vasculha por entre papéis até encontrar um que coloca no bolso de trás das calças. Mário anuncia a Pedro que vai tornar a sair e sai de casa.

Mário bate à porta de Manuela (cena 55), mas é Alex que atende e que diz que a mãe não está. É óbvio que não quer que Mário entre. Mário entra de qualquer forma na cozinha ampla e diz a Alex que esperará por ela. Alex faz as honras da casa, como se fosse um homem. Oferece café a Mário, aquece o café que já estava frio, e ficam os dois sentados na mesa à espera. Ouve-se um carro a chegar e Manuela entra na cozinha encharcada. “Mário e Alex já estão de pé. Alex dirige-se para a mãe e, ao lado dela, observa o soldado [Mário]. Manuela ainda traz os olhos daquela cor que eles têm quando choramos muito.” (*Ibid*). Manuela diz que tem de ir trocar de roupa e diz também a Mário para tirar as botas que trará o calorífico que sempre secará alguma coisa.

Cena 56. No quarto, Manuela “Despe-se e veste-se sentada frente ao espelho. Seca o cabelo com uma toalha e penteia-se vagamente, ensaiando o ar mais digno deste mundo.” (*Ibid*). Manuela volta à cozinha, cena 57, com um calorífico na mão. “O soldado está sentado com as botas na mão e as peúgas enfiadas lá dentro.” (*Ibid*). Manuela coloca as botas a secar em frente ao calorífico e prepara alguma coisa quente para tomar. Manuela e Mário fazem conversa de circunstância, sobre como ele já não vai lá a casa há muito tempo. “Manuela vem sentar-se à mesa. Além da sua chávena traz uma para o soldado e um copo de leite para a criança.” (*Ibid*). Manuela avisa Alex que depois de tomar o leite se irá deitar. Alex diz que quer com chocolate, mas a mãe está cansada e diz-lhe para tratar disso. Mais uma vez, a conversa de Mário e Manuela torna-se numa

longa conversa sobre pouca coisa para que Alex não perceba o que se passa. Falam sobre o café, se Manuela não se cansa de cuidar dele sozinha e Manuela estremece. Depois, diz que não está sozinha, que são duas e que o filho ajuda muito. Mário pergunta-se se já terá parado de chover. Alex vai espreitar e diz que ainda chove, mas chove pouco. Manuela manda Alex ir deitar-se. Ele despede-se da mãe com um “boa noite” e sai da cozinha. Quando Alex sai, Mário acaba por confessar que teve notícias de Pedro. “Manuela não reage. Tem os olhos fixos nas duas barras do calorífero.” (*Ibid*). Mário tira a carta que trouxe de casa e começa a lê-la, mas Manuela tira-lhe a carta das mãos e começa ela a lê-la. A voz de Alex adulto sobrepõe-se à voz de Manuela nesta leitura. Na carta, Pedro confessa que quer morrer, que já não importa se volta vivo ou não e que o seu maior sonho é que um preto o mate:

Vejo o regresso como uma coisa cada vez mais longe, como se fosse mentira que nos pregam e que afinal a gente tivesse nascido aqui, e nunca tivéssemos estado noutro sítio. Até tenho vergonha de não ter sabido fazer uma filha em vez de um filho. Não sei se vocês já sabem o que se passou aqui. Se tivesses visto, mas nem que vivesses duas vidas não conseguias esquecer. Sabes de que é que eu estou a falar, não sabes? Estou há horas a tentar dizer-te que estive lá. Fui um dos que lá estive. E agora, Mário, o que é que eu faço? Depois disto não sei o que é que pode vir a seguir. Não estive a ver, estive a fazer. Eu sei que tu nunca farias isto. Já ninguém fala de nada. (*Ibid*)

Pedro confessa ter participado em algo que não se revela o que seja, mas que ele nunca mais esquecerá.

“Manuela acaba de ler a carta, segura o papel como se se tratasse de uma folha da mais fina porcelana, algo que se quebra com facilidade e que não pode cair ao chão.” (*Ibid*). Manuela pergunta a Mário porque lhe está a mostrar esta carta. Ele diz-lhe que é porque ela não tem novidades de Pedro há muito tempo e afinal ele tinha essas novidades. Manuela pergunta a Mário se sabe do que Pedro está a falar na carta. Mário diz que não, mas que não interessa aos que ficam saber o que se passa em África. É outra realidade, outra vida, muito longe, que fica para trás quando se regressa a Portugal. Cansada, Manuela diz a Mário que pode ir embora, pode ir dormir. Mário levanta-se e calça as botas. Antes de sair, Manuela devolve-lhe a carta dizendo que Pedro não a tinha escrito para ela. Mário está pronto a sair, à porta, mas vira-se para trás e acaba, finalmente, por revelar que Pedro já voltou. Manuela não sabe como reagir. Mário diz-lhe que Pedro voltou há uns meses e que esteve em casa dele, que se mudou há pouco tempo. “Manuela

não percebe o que lhe diz. Dirige-se à porta, sai para a rua e senta-se no muro ao lado da casa. Está tudo molhado, mas ela nem repara. Mário sai atrás dela.” (*Ibid*). Mário tenta dizer a Manuela que deve é pensar que ele está bem, que está de volta. Manuela manda Mário embora. Quando ele obedece, ela pergunta-lhe onde está Pedro. Mário diz que não sabe e vai embora.

Manuela entra em casa e torna a sair com a gabardine vestida. Cena 58, à porta da casa de Bárbara, Manuela acorda a irmã de Bárbara para conseguir falar com a amiga. Estremunhada, Bárbara aparece à janela e depois sai de casa para se juntar a Manuela. Ainda que Manuela não diga nada, Bárbara percebe que ela teve notícias e abraça-a.

Em casa de Manuela, na casa de banho (cena 59), “Alex mergulha a cabeça no lavatório cheio de água. Levanta a cabeça, olha-se ao espelho. Põe a mão molhada sobre o espelho. Está sério.” (*Ibid*). Finalmente, termina esta sequência com Manuela no carro a conduzir e a voz *off* de Alex em adulto a dizer: “O Mário entregou um papel à minha mãe. Ela foi-se logo embora. A Bárbara disse: ‘Deus queira que ela tenha sorte’. Percebi que era preciso que a minha mãe tivesse sorte. Fiz figas por ela durante toda a noite, sabia que fazer figas por ela era fazer também por mim.” (*Ibid*).

A sequência de eventos, neste caso, é longa. Começa por revelar os efeitos dos sentimentos de solidão e abandono em Manuela que, numa atitude que parece querer significar a renúncia à própria memória do marido, da presença do marido, assume finalmente a sua ausência desfazendo-se das suas coisas. Tentando erradicar qualquer objecto que remeta à memória do marido, Manuela, num acto que é descrito como de desespero, numa noite de chuva intensa, tenta erradicar também o sentimento de ausência e solidão que se instalou. Manuela não consegue, porém, escapar à ausência presente do marido, já que Mário lhe traz novidades sobre Pedro.

No filme, a sequência de eventos é muito semelhante à do guião, apenas mais condensada e mais concisa. Como no guião, é noite, chove torrencialmente e vemos o carro vermelho de Manuela com a mala aberta. Manuela atira coisas lá para dentro, parece ser roupa. De cabelos colados à cara, Manuela fecha a mala. Dirige-se ao lugar do condutor. Alex espreita pela janela. A mãe olha para cima como se o pressentisse e Alex esconde-se. Manuela continua a olhar para cima, mas entra no carro e liga-o. O carro não se liga à primeira, ouvem-se as tentativas de o pôr a trabalhar, a chave que dá a volta na ignição. Alex permanece escondido por momentos e depois acaba por descer as escadas. Lá fora o carro, finalmente, é posto a trabalhar e parte. Alex sai para a rua. À chuva, de

tronco nu, apanha algo que caiu ao chão perto do sítio onde o carro estava. Parece uma peça de roupa, mas não se percebe exactamente o que seja. Alex fica especado, com a peça na mão, a olhar em frente para o carro que já não está presente na imagem. Alex olha em frente, na direcção do espectador, e a voz de Alex adulto em *off* é ouvida: “Eu sei o que é que a minha mãe foi fazer.” (Villaverde 1991, 00:49:40). O filme vai a negro.

Um rio escuro. É tão escuro que mal se vê, só negro. Finalmente, Manuela surge no meio do rio a largar roupa que flutua na corrente. Neste caso, não há barco. Apenas Manuela com metade do seu corpo submerso no rio a caminhar lentamente. É possível ver a extensão do rio tão negro que mal se consegue decifrar o que é. A sequência corta para Manuela que se deixa cair, encharcada, na margem lodosa do rio. Manuela tem a cara no chão e assim permanece, prostrada. Ouve-se uma mota e vê-se uma luz que se aproxima. Manuela permanece inerte, no chão. A câmara afasta-se um pouco de Manuela para revelar uns pés de homem que se aproximam. É Mário. Manuela olha para cima, para Mário, e depois esconde novamente a cara no chão pedindo a Mário que não olhe para ela. Mário diz-lhe para irem para casa. Manuela levanta-se e passa por Mário. Olha por momentos para trás, para ele, e depois segue. Mário caminha lentamente atrás dela. Manuela chega ao carro, Mário chega logo depois e dá-lhe os sapatos. Manuela diz a Mário para ir andando, que ela irá a seguir. Mário obedece e desaparece. Ouvimos a mota a partir. Manuela encosta a cabeça no carro e assim fica.

Seguimos o som da mota desde que Mário parte até chegar a sua casa. Entra. Pedro está sentado numa mesa a fumar e a trabalhar. Tal como descrito no guião (cena 54), Pedro e Mário trocam umas palavras e Mário vai até uma gaveta para procurar algo que não vemos o que seja. Mário torna a sair de casa.

Mário segue de mota num momento de filme que não é descrito no guião. Em *off*, a voz de Alex em adulto diz: “Ainda naquela noite o Mário veio a nossa casa. Eu estava lá sozinho. A minha mãe só chegou depois e vinha toda encharcada. Entrou pela casa dentro e sem olhar para nós disse que tinha de ir mudar de roupa.” (00:56:00). Como este momento do filme já estabelece e explica parte da acção, não existem na longa-metragem as cenas 55 e 56 descritas no guião (e explicadas agora pelo *off* de Alex em adulto). Por outro lado, também a cena 57 é muito mais reduzida, passando directamente para o cerne da acção. Do *off* de Alex em adulto que acompanha a viagem de mota de Mário, o filme corta para Alex criança a espreitar pela janela e a dizer que já chove pouco. Manuela diz

ao filho para se ir deitar. Ele ainda resiste à ideia, mas a mãe insiste e ele fecha a janela e sai da cozinha.

Mário e Manuela estão sentados à mesa a tomar um chá. Mário revela o que o levou lá: teve notícias do Pedro. A partir deste momento, o filme segue o guião de uma forma ainda mais próxima. Mário entrega a carta a Manuela que hesita, mas que a lê, até que a voz de Manuela é substituída pela voz de Alex em adulto que termina de ler a carta. A maior diferença no filme em relação ao guião é que, no primeiro, Alex criança está no corredor, na penumbra, a ouvir a carta do pai que é lida pela mãe. O espectador vê Alex a ouvir a mãe quando lê o que o pai escreveu sobre ter vergonha de não ter tido uma filha em vez de um filho. A carta continua e Alex continua a ouvir, na escuridão. Lentamente, começa a afastar-se, a andar para trás, como que a fugir, mas de costas, como que a tentar fazer o tempo andar para trás. Por muito que Alex se afaste, a câmara persegue-o nunca o deixando afastar-se realmente. A carta termina e, mais uma vez, a cena permanece muito semelhante ao guião com Mário, quando está prestes a sair de casa de Manuela, a fazer a segunda revelação: o Pedro já voltou. Manuela fica quase sem reacção com esta notícia, abre a porta e sai de casa. Mário calça as botas e sai atrás dela. Tenta dizer a Manuela que o importante é que ele está bem, mas Manuela pede a Mário para ir embora. Mais uma vez, Mário obedece. Quando está prestes a partir, Manuela pergunta-lhe onde está Pedro. Mário responde que não sabe. Ainda hesita, mas sobe para a mota e parte. A mota desaparece na estrada.

Na casa de banho, Alex tem a cara molhada e a pingar. Ouvimos o som da água a pingar. Alex criança olha-se ao espelho. A voz de Alex em adulto é ouvida: “Ouvi a minha mãe dizer à Bárbara que nunca iria à procura dele. Se o meu pai quisesse voltar, podia voltar, mas ela nunca o iria buscar. Não cumpriu.” (01:03:27).

O filme mantém-se, como se torna evidente, muito próximo do guião. Acima de tudo, e isso é uma constante nesta transposição entre guião e filme, o que é notório é que o que é retirado ou suprimido na longa-metragem, e que existia no guião, contribui para consolidar a trama e torná-la mais concisa. Por outro lado, no filme existem mais momentos de voz *off* de Alex adulto do que no guião, ou, pelo menos, os momentos em que Alex adulto fala ao espectador do presente sobre o passado entram no filme em alturas distintas das que surgem no guião. A voz *off* de Alex em adulto no filme serve, muitas vezes, para ajudar a suprimir cenas e avançar a narrativa. É uma voz *off* não só expositiva de sentimentos e temáticas (como referenciado no primeiro momento analisado), mas que

se torna também explicativa contribuindo para o avançar da trama. Não é que esta voz *off* não deixe margem para interpretação relativamente ao que acontece em cena, mas permite à narrativa focar o ponto de vista de Alex em adulto e, com isso, os sentimentos específicos das personagens, particularmente de Alex criança e da mãe, expondo até as suas contradições.

Nesta sequência há também dois factores que devem ser ressaltados: a presença da água (o rio e a chuva torrencial) e do espelho onde Alex vê o seu reflexo com a cara molhada. Foram elementos já enunciados na obra de Margarida Cardoso e cujo simbolismo já foi referido. Também em *A Idade Maior* a água parece cumprir as suas três funções primordiais: fertilizar, purificar, dissolver (cf. Cirlot 2015, xxxviii). Lançando a roupa no rio e deixando que esta flutue para longe, Manuela parece esperar que a água dissolva e submerja a roupa do marido e com ela a sua memória. É numa tentativa de expiar a presença do marido ausente que Manuela deita a sua roupa ao rio e se desfaz dos seus pertences, para eliminar os elementos de presença do marido e para mitigar a sua ausência à medida que a roupa flutua num rio do inconsciente e num rio do esquecimento. Mas a água que dissolve (que por vezes destrói), também purifica e fertiliza, por isso o esquecimento pode não ser conseguido. Adicionalmente, Manuela deita as roupas ao rio (e dirige-se até este) no meio de uma chuva torrencial. A chuva força vital (porque água que fertiliza) é também comumente associada à alma e ao inconsciente. Simultaneamente, a chuva torrencial destrói, afoga a vegetação e a terra, como afoga a alma e o inconsciente. “Hildegard [of Bingen, a Sibila do Reno, monja beneditina] also compared tears and rainfall.” (Biederman 1992, 277). A água e a chuva que purificam os pecados, para Manuela, parecem servir para purificar a alma da presença do marido. Porém, a memória permanece e, depois de tentar afogar a mágoa e a memória, o marido de Manuela voltará.

O espelho e os reflexos são, curiosamente e como referido, também elementos usados na obra de Margarida Cardoso e, mais uma vez, elementos cujo simbolismo já foi analisado. É, porém, importante referir que é Alex (que se desdobra em Alex adulto – voz *off*, e Alex criança – na imagem) que é duplicado pelo espelho, que é fragmentado com a cara a pingar de água. A água que nem sempre purifica, que é volátil, que se transforma, pinga da cara de um reflexo, de um duplo, de uma fragmentação de Alex cuja identidade se desdobra e multiplica. O questionamento relativo à identidade de Alex e ao seu

desdobramento, à sua fragmentação como criança que tem de se comportar como adulto, estará também patente no resto do filme, tal como teremos oportunidade de analisar.

#### E.C. 4.3.1.5. Alex que cuida dos adultos

Ao longo da trama da longa-metragem vamos assistindo a uma evolução curiosa na personagem de Alex. Se no início Alex se comporta como uma criança, trepa árvores, imita o pai quando este parte tentando piscar um olho, vai testando limites e comportamentos na ida aos carrosséis e na fuga de casa da tia à noite, vai testando a sua liberdade; cedo compreende (e o espectador com ele) que não poderá contar com os adultos que o rodeiam para cuidar dele. Alex é deixado à sua responsabilidade e, mais do que isso, com a ausência do pai e depois com a ausência presente do pai e o estado crescente de desamparo da mãe, Alex vê-se obrigado a ser o “adulto”, a cuidar dos adultos e a olhar por eles. À fragmentação de Alex adulto que narra a história e Alex criança que vive a história, acresce a transformação e desdobramento de Alex que se tem de tornar adulto mesmo em criança. Há várias sequências no guião e no filme em que é possível ver Alex a cuidar dos adultos, mas há uma em particular em que não restam dúvidas desta responsabilidade que foi delegada numa criança que não tem ainda dez anos.

No guião a sequência começa na cena 69, no campo de andebol onde decorre uma festa popular na qual Bárbara canta. Nas cenas anteriores foi revelado como Manuela foi buscar Pedro a casa de Mário e o levou para casa (cena 60). Pedro, contudo, tem dificuldade em voltar a casa e em adaptar-se à vida familiar. Assim, Manuela e Alex chegam sós e tarde à festa no campo de andebol. Aproximam-se do palco. Mário vem ter com eles e pergunta por Pedro, mas Manuela informa-o que Pedro não quis ir. Começa a chover levemente e Bárbara desce do palco para cumprimentar Manuela e Alex. “Alex segura no braço de Bárbara e leva-a até ao bar. Ela deixa-se guiar sem perceber se Manuela os acompanha ou não. Manuela não os acompanha.” (Villaverde s.d.). No bar, um casal passa por Bárbara e esta encara o homem com um olhar duro. Ele também olha para ela até que ambos desviam o olhar. Alex observa. Entretanto, Manuela e Mário afastam-se em direcção à saída. No carro, Manuela desabafa com Mário e este “faz-lhe uma festa na cara. A sua mão toca a pele de Manuela, começa nos olhos, percorre a cara e pára quando chega ao pescoço. Manuela olha-o de relance, depois deixa cair a cabeça para trás” (*Ibid*). Manuela sai do carro. Ouve-se uma sirene de bombeiros e Mário, que é

bombeiro, tem de partir. “Alex aparece à porta do campo de andebol, procura a mãe e vendo-a sozinha vai ter com ela. Dá-lhe a mão.” (*Ibid*). Manuela diz a Alex para ir procurar Bárbara e ver se ela ainda quer ficar. Alex vai e encontra Bárbara a falar com o homem com quem trocou olhares. Mantém-se afastado e deixa-os falar. O homem é o amante de Bárbara. Quando Bárbara se afasta do homem e se dirige a Alex, tem a maquilhagem borratada de estar a chorar. Bárbara tira um lenço da carteira e passa-o a Alex pedindo-lhe ajuda. “Alex, com a ajuda do lenço, limpa os olhos de Bárbara.” (*Ibid*). Bárbara e Alex vão até à porta do recinto à procura de Manuela, ela já lá não está, o carro também não. Alex diz: “Foi-se embora.” Ao que Bárbara responde: “Não faz mal, pois não, Alex?” (*Ibid*). Alex não responde.

Cena 70, em casa de Manuela. Manuela entra e chama por Pedro. Ele não está. Bárbara e Alex chegam depois, de boleia com alguém. Entram em casa e Bárbara pergunta se Manuela está sozinha. Ela diz que sim, que se calhar até é melhor que Pedro não volte. Bárbara tenta amenizar a situação, se calhar Pedro foi só dar uma volta, e pergunta a Alex se não quer ir ver se Pedro não está lá fora. “Alex não responde, mas sai lá para fora guardando no bolso a sua chave que estava em cima do armário. Vai até ao muro e encosta-se lá. Certifica-se de que ninguém está a olhar para ele e vai-se embora.” (*Ibid*).

Alex vai procurar Mário (cena 71) à sede dos bombeiros para lhe pedir ajuda para ir buscar o pai. Mário pergunta o que se passa, mas Alex diz-lhe que não se passa nada, que precisa de falar com o pai. Mário não sabe onde estará Pedro, nem quem poderá saber. Ainda assim, perante a insistência de Alex, vai com ele procurá-lo.

Em casa de Mário (cena 72), Mário confirma que Pedro não está. Alex espera cá fora. Ambos sobem para a mota e partem. No restaurante (cena 73), Mário e Alex também não conseguem encontrar Pedro. Sentam-se numa mesa a tomar alguma coisa. Mário não sabe onde poderá estar Pedro. Desabafa “Isto não está nada bem.” Alex pergunta “E como é que vai acabar, Mário? / Mário: Bem. Vai acabar bem. Acabar é uma maneira de dizer, Alex, porque há coisas que não têm fim. / Alex: Pois é, eu sei.” (*Ibid*).

No cabeleireiro (cena 74), Manuela pinta o cabelo de uma nova cor. A voz de Alex em adulto dá conta disso ao espectador. Cena 75, de volta a casa de Manuela, Mário e Alex entram, depois entra Manuela a exhibir o cabelo. Pergunta ao filho se gosta, ele diz que sim. Mário também gosta. Manuela pergunta por Pedro, ninguém sabe dele. Manuela confessa que está a pensar em mudar de ramo e em partir, sabe que Alex irá com ela e a



ausência de Pedro é razão suficiente para ir. Mário tenta dissuadi-la, “Vais ver que ele vem.”, diz Mário, “Eu sei que ele decidiu mesmo voltar para casa, mas ainda tem, com certeza, coisas a tratar do tempo em que não estava cá. Ele ainda hoje vem para casa, disso podes ter a certeza.” (*Ibid*). Manuela tranquiliza Mário, ficará à espera de Pedro. Mário parte na sua moto. Manuela diz ao filho que são horas de irem dormir, mas Alex diz que ainda não jantaram. Manuela responde: “Come-se uma coisa qualquer, também não é preciso jantar todos os dias, pois não, filho?” (*Ibid*). Alex diz à mãe: “Pareces uma concha. Hás-de parecer sempre uma concha. / Manuela: Mesmo quando for velhinha? / Alex: Mesmo quando fores velhinha. Principalmente quando fores velhinha.” (*Ibid*).

Em toda esta sequência escrita o que é mais notório é a forma como Alex tem de cuidar dos adultos, tem de sossegá-los, apoiá-los, procurá-los e mesmo chamá-los à razão. Só Mário não depende da ajuda de Alex, mas, ainda assim, não o trata como uma criança, fala com ele como se este fosse um adulto, dizendo-lhe mesmo que há coisas que não têm fim. Alex diz saber disso.

O filme, como começa a parecer frequente em Villaverde pelo menos nesta longametragem, mantém-se relativamente fiel ao guião, apenas mais condensado. Este momento começa no campo de andebol onde a primeira imagem que é apresentada é a de uma criança a andar perigosamente em cima de um muro. Depois, a festa e as pessoas são reveladas, bem como Bárbara no palco a cantar e Alex e Manuela que chegam ao campo. Alex pergunta à mãe porque chegaram tão tarde e esta responde que chegaram tarde porque a mãe não sabia a que horas começava a festa. Tal como no guião, surge Mário que pergunta a Manuela se quer ir tomar alguma coisa e Manuela larga a mão de Alex para ir com Mário. Alex vai ter com Bárbara perguntando-lhe se cantou. Ela diz que sim, e mal, mas Alex assegura-lhe que ela tem a voz mais linda de Portugal. Bárbara pergunta por Manuela, Alex aponta para um sítio, mas já nenhum dos dois a vê. Ficam só os dois. Um homem passa por Bárbara e esta troca olhares com ele.

Encostados ao carro de Manuela estão Manuela e Mário. Mário tem uma mão no ombro de Manuela que desvia o olhar. Mário cruza os braços. Depois afasta-se dizendo que volta já. Manuela permanece encostada ao carro. Alex vai ao encontro dela e Manuela diz-lhe para ir ver se Bárbara ainda quer ficar na festa. Tal como no guião, Alex encontra Bárbara a falar com o amante. Quando Bárbara termina a conversa e vem ter com Alex, Alex ajuda-a a limpar as lágrimas e esta deixa cair a cabeça no ombro de Alex. Alex consola Bárbara até ambos irem embora. Aqui, no filme, temos um salto em relação ao

guião. O filme corta para Alex sentado atrás na mota com Mário. Adicionalmente, este salto temporal é também conseguido, mais uma vez, com a voz *off* de Alex em adulto que explica ao espectador o que acontece nesse interregno que não é visto na imagem: “Eu e a Bárbara fomos ter com a minha mãe para ela nos levar para casa. O carro já não estava lá e a Bárbara começou a chorar outra vez. Não devia querer ficar a tomar conta de um miúdo, e eu fugi. O Mário, como sempre, foi quem me levou. O meu pai não estava nem em casa, nem em lado nenhum. Continuamos à procura.” (Villaverde 1991, 01:38:48).

Em casa de Mário, este diz a Alex que o pai não está. Oferece-se para o levar a casa. Mário põe o capacete a Alex e ambos se dirigem para a mota. Em *off*, e enquanto a mota desaparece no horizonte com Mário e Alex, ouvimos Alex criança a falar com Mário, o mesmo diálogo do guião sobre como as coisas vão acabar e como algumas coisas, para o bem e para o mal, não acabam.

O filme salta mais uma vez uma parte do guião para seguir para casa da Manuela onde primeiro se vê a cara de Alex. Depois, ouve-se a mãe a perguntar se gosta. Alex responde que sim. Em *off*, Alex adulto explica que quando chegaram a casa a mãe tinha pintado o cabelo. Mário diz a Manuela que Pedro deve estar prestes a chegar. O filme segue, novamente, muito próximo do guião, terminando na cara de Alex a dizer à mãe que parece uma conchinha, que há de sempre de parecer uma conchinha, principalmente quando for velhinha.

Durante toda a sequência do filme, aquilo que é mais marcante é, tal como no guião, a forma como Alex tem de cuidar de Bárbara (consolando-a), do pai (procurando-o com Mário) e da mãe (assegurando-lhe que o cabelo está bem e dizendo-lhe que parece uma conchinha). Só Mário não precisa que Alex cuide dele mas, mesmo assim, trata Alex como um adulto. Em *off*, é ouvido o seu diálogo sobre como tudo vai terminar. Todavia, Alex sabe que há coisas que não terminam. Para bem e para mal, Mário sabe que Alex sabe disso. Sabe que Alex, para bem e para mal, já não é tão criança como era quando foi apresentado na trama. A transformação de Alex neste “pai” dos adultos que o vão, lentamente, descurando e esquecendo, esquecendo pelo menos que é criança, é gradual mas efectiva. Se no início do filme Manuela tapa os olhos do filho numa atitude que aparenta ser de protecção, agora é o filho que protege todos os adultos à sua volta, ou que o tenta, da forma como sabe, da forma como uma criança protegeria outra pessoa. Alex parece ser um “pai” destes adultos, mas um pai criança que não teve ainda oportunidade de crescer.

#### E.C. 4.3.1.6. O final: a despedida dos pais

Pedro provocou um incêndio em casa de Mário que deixou o bombeiro magoado e queimado. Fez questão, quando o fez, de se mostrar a Mário para que ele soubesse quem tinha pegado fogo à sua casa. Depois, vai com Manuela visitar Mário ao hospital e Mário revela a Manuela que foi Pedro que fez aquilo, para ela ter cuidado. O final do filme está eminente. Manuela não reage à notícia de Mário. O espectador é deixado em suspenso sem saber se ela acredita ou não nele, mas sabendo que esta ouviu a informação que lhe foi dada: foi Pedro.

Saídos do hospital, no guião estamos na cena 80. Pedro e Manuela bebem café no balcão de um pequeno café. Pedro paga e Manuela e Pedro saem, entrando no carro que está à porta do estabelecimento. Manuela põe o carro a trabalhar e avança.

Dentro do carro (cena 81), Manuela conduz pensativa. Pedro nota que ela já não diz nada há meia hora. Manuela acena negativamente com a cabeça e continua a olhar em frente. “Manuela larga o volante. Volta-se para Pedro, segura com as duas mãos a cara dele. Beija-o na boca. Manuela continua a acelerar, acelera com mais força. O carro anda descontrolado na estrada, não há mãos no volante. Uma curva apertada. O carro dá várias cambalhotas pela ribanceira abaixo.” (Villaverde s.d.).

Cena 82. Bárbara e Alex chegam ao sítio onde o carro caiu. Já lá está mais gente concentrada: a polícia, bombeiros, curiosos. Alex quer ir ver o carro. Bárbara tenta agarrá-lo, mas ele consegue escapar-se. “Alex olha para os pais mortos. O carro está direito, encostado a uma árvore. O vidro da frente está partido. O corpo de Manuela saiu pelo vidro partido e está morto sobre a chapa do carro. O corpo de Pedro está praticamente debaixo do carro. Pedro não tem sangue na cara e a sua boca está borrada de vermelho que parece batom. Bárbara aproxima-se de Alex pelas costas e tapa-lhe os olhos.” (*Ibid*). Tal como a sua mãe lhe havia tapado os olhos quando falavam da espera e da Guerra Colonial na praia, agora é Bárbara que o faz, também com um instinto de protecção. Alex, contudo, consegue escapar-se outra vez. Em *off*, a voz de Alex em criança diz: “Alex, Alex, Alex, eu sou o Alex.” (*Ibid*), quase um mantra de recuperação da identidade pós-morte dos pais. Bárbara aproxima-se de Alex e diz que agora será ela a cuidar dele. O guião descreve que a imagem passa a negro. Sobre negro é ouvida a voz de Alex em adulto “Não fui ao enterro dos meus pais e ainda hoje não sei onde é que eles estão enterrados.” (*Ibid*). Assim termina o guião.

O filme, mais uma vez, mantém-se próximo do guião com algumas *nuances* e alterações notórias que tornam o final ainda mais pungente. Depois de saírem do hospital, Manuela e Pedro entram num café. Pedro entra primeiro, vai até ao balcão e pede duas bicas. Manuela segue-o. Ficam lado a lado com os cafés à frente. Tomam café enquanto se ouve uma música que parece ser tango. Pedro olha para Manuela, mas ela mal olha para ele. Tomam café em silêncio. Manuela olha de soslaio para Pedro. Fica a olhar para ele. Pedro olha em frente. Manuela pergunta a Pedro se quer dançar com ela. Pedro pousa o café. Manuela desaparece de plano. Pedro tira dinheiro e paga o café. Hesita um pouco. Depois sai.

Manuela está numa sala do café. Pedro entra e olha para ela. Manuela aproxima-se, coloca a mão no ombro de Pedro e começam a dançar devagar ao som da música. Olham um para o outro. Pedro põe uma mão no cabelo de Manuela. Afaga-lhe a cara. Olham sempre um para o outro enquanto rodam ao som da música. O som da música vai mudando e desaparecendo. Ouvem-se sinos da igreja. Pedro encosta a cabeça a Manuela. Beijam-se, ou quase se beijam. Continuam a rodar, mas é quase como se fosse uma luta agora. Só os sons de sinos e de pessoas e o que parecem ser sons de tiros passam a ser ouvidos. Pedro e Manuela abraçam-se e continuam a rodar. O som é cada vez mais intenso e barulhento, principalmente o som dos sinos que batem repetidas vezes. Pedro e Manuela continuam a rodar.

O filme corta para Silvana, a amiga de Alex que perdeu um irmão na guerra, a correr na rua. Regressa depois a Manuela e Pedro que estão agora no carro. Vemos primeiro Manuela a conduzir, pensativa e calada, tal como descrito no guião. Depois, vemos Pedro ao seu lado. Manuela olha para Pedro, larga o volante, agarra na cabeça de Pedro e beija-o. Ouve-se o carro a perder o controlo. O carro cai de uma ribanceira abaixo. Silvana aparece a correr na rua (dando continuidade ao momento que foi visto anteriormente) e fica a olhar para o acidente, estática. O carro rebola várias vezes pela ribanceira. Silvana continua a olhar, parada, até que diz o nome de Alex.

Alex desce a ribanceira com Bárbara atrás de si. Lá em cima, já há gente a olhar. Alex chega perto do acidente. Vê o pai e a mãe mortos. Fica estático. Bárbara está atrás dele, mas distante. Alex aproxima-se mais dos pais. Baixa-se perto do pai e afaga-lhe o cabelo. Depois, caminha até à mãe que está quase por baixo do carro. Fica a olhar para ela. Ouvem-se passos que se aproximam. É Bárbara que chega e que tapa os olhos de Alex. Ele tira as mãos dos seus olhos e fica a olhar, estático. Lá em cima, Silvana também

olha, e no filme é ela que diz: “Alex. Alex, Alex e Alex.” (Villaverde 1991, 01:59:00). Silvana continua lá em cima a olhar para baixo. O filme termina nela estática a olhar, com a entrada súbita de uma música de cordas e do fundo negro que anuncia o final.

O que temos a mais no filme é então o momento em que Manuela e Pedro dançam juntos, quase uma despedida anunciada. E é curioso que Manuela e Pedro dancem o que parece ser um tango (dança de paixão em que o homem conduz a mulher) e que a música vá desaparecendo para dar lugar a barulhos de rua, dos sinos (os sinos que anunciam o fim) e mesmo de tiros. Tudo o que se interferiu nesta proximidade de Pedro e Manuela, tudo o que eles não conseguiram resolver ou falar, ouve-se simbolicamente como som de fundo, como som do mundo que os afastou. Finalmente, Silvana surge também neste final do filme. Silvana que é um símbolo de uma criança que também perdeu por causa da guerra: Silvana perdeu o irmão na guerra em África; Alex perdeu o pai e a mãe na guerra que foi trazida para Portugal.

O que é mais interessante neste filme de Teresa Villaverde, e que fica bem patente neste final, é efectivamente como a cineasta consegue trazer a Guerra Colonial para Portugal mostrando tudo aquilo que não se mostra em África (a morte, a desolação) no país colonizador. Villaverde traz a guerra até Portugal, trazendo Pedro de volta. Com um caso único, de uma família única, a cineasta consegue abordar o problema global da Guerra Colonial, dos que ficam e dos que vão.

#### **E.C. 4.3.2. Considerações finais quanto a *A Idade Maior***

De uma forma global é possível desde já, com a análise comparativa entre o guião e o filme de *A Idade Maior*, compreender que, pese embora Teresa Villaverde refira em entrevista que é na rodagem que ocorre o verdadeiro momento de criação podendo o guião ser descartado, isso efectivamente não acontece com esta obra. De forma alguma é o guião a que tivemos acesso descartado na realização do filme. Na verdade, o filme, como foi possível avaliar, tendencialmente segue o guião de forma muito fiel, acrescentando ou retirando apenas pormenores ou *nuanças* que contribuem para consolidar a história e para melhor a explicar num enunciado audiovisual. É notória, na longa-metragem, uma aparente maior necessidade de procurar explicar e expor a trama através da voz *off* de Alex em adulto. De resto, o guião contém já, e tal como o refere também Teresa Villaverde, muito do filme, sendo que é possível até “ver” todo o filme através do guião

e da forma como está escrito. A direcção das personagens/actores está presente no guião (com breves mas eficazes notas e descrições das personagens, do que fazem ou sentem, como por exemplo: “É com uma cara de quem viu o invisível que Alex olha o mar.” (Villaverde s.d.)). O ambiente e os *décors* também estão (nos espaços descritos, nos detalhes). O tipo de acção e de planos estão igualmente presentes no tipo de escrita que a cineasta consegue imprimir no guião (como as frases curtas e incisivas em momentos de maior tensão). Toda a trama está patente no guião de forma audiovisual tornando-o em mais do que em uma mera arma de sedução que pode depois ser descartada, mas num aparente guia que direccionou e conduziu o filme a bom porto.

Quanto ao guião e seus traços característicos, para além desta preocupação em criar já todo o mundo do filme de forma visual e sonora na escrita, não deixa de ser interessante e digno de nota o facto de, na descrição da casa de Manuela e Pedro, a casa ser sempre referida como a casa de Manuela no guião. Na verdade, é ela que a habita a maior parte do tempo já que Pedro partiu e demora a voltar. Por outro lado, quando Pedro volta, não retorna realmente, incapaz de habitar o seu próprio corpo, quanto mais a sua casa. Finalmente, a casa é comumente associada à figura feminina, domínio da mulher dona-de-casa, da mulher mãe e esposa que deve tomar conta da casa, cuidar do filho e do marido. Ainda assim, apesar de a história ter feito da mulher propriedade do homem, “[d]estronada pelo advento da propriedade privada” (Beauvoir 2015, 141), neste guião a mulher parece ganhar posse da casa (sendo “a casa de Manuela” no guião) e mesmo do Café Aurora (já que é esta que toma conta dele sozinha quando o marido parte). O guião (nestes pormenores escritos) e posteriormente o filme, permitem-nos, com a partida do homem para a guerra, encontrar ou prever um novo espaço da mulher, já não limitada a ser propriedade privada do homem. Contudo, este novo espaço, neste filme, nunca se concretiza verdadeiramente para Manuela que permanece demasiado ligada ao mundo patriarcal e ao sentimento de ausência do marido.

Adicionalmente, e tal como escreve Leonor Areal, ao longo de todo o guião e do filme “Os diálogos são escassos e as personagens de poucas palavras e secas. Mas o facto de sabermos, desde o primeiro plano do filme, que este menino nega a memória dos pais, coloca-nos perante o mistério de decifrar o mundo que o rodeia com os mesmos instrumentos que ele, criança, tem.” (Areal, Vol. II 2011, 140). É este mistério do que aconteceu aos pais que nos faz seguir a trama pelos olhos de Alex criança, mas pela voz de Alex adulto. Desde o início se torna óbvio que esta memória não é fiável, que é uma

memória construída e ficcionada. A própria Teresa Villaverde, citada por Paulo Filipe Monteiro, diz que “quase todas as convulsões dramáticas se passam na cabeça deles – não são uma coisa muito física” (*apud* Monteiro s.d., 29). Completa Paulo Filipe Monteiro: “Nesse primeiro filme [*A Idade Maior*], Alex é um ficcionista, porque, ao narrar a história, desde o primeiro plano sabemos que em grande parte inventa. E vive muito das cartas para o pai e dos mapas da África distante.” (*Ibid*). Na verdade, compreendemos este lado ficcionista de Alex desde cedo, por exemplo, no seu aniversário com o carro dos tios que vemos na imagem mas que, afinal, nem existia, desaparecendo então do quadro. Um dos momentos em que melhor percebemos, porém, o lado fantasioso de *A Idade Maior* e destas memórias adulteradas é quando, na cena 29 do guião, Alex na praia vê uma baleia: Alex está a pescar até que se cansa e corta o fio da cana de pesca. Prepara-se para ir embora, mas “Ouve-se um barulho extraordinário. O barulho vem do mar, Alex volta-se. Uma enorme Baleia salta no mar.” (Villaverde s.d.). A baleia salta do mar, o mesmo mar que levou o pai de Alex num barco, o mesmo barco no mar com que Alex brinca e guarda no peito na cena 7 quando fala da viagem do pai para a guerra. As memórias do filme, memórias de uma criança contadas à distância por uma voz adulta, guardam a candura e a fantasia de criança. A própria Teresa Villaverde em entrevista a *O Independente* de 15 de Fevereiro de 1991 diz: “Tentei fazer o filme como se eu não existisse, como se eu não fosse nada e ninguém tivesse feito aquele filme. Ele [a criança] conta a história, mesmo na montagem não pus coisas que achei que ele não poria.” (*apud* Monteiro s.d., 11). Acrescenta ainda a autora num outro artigo do *Expresso* “Tentei ser o mais justa possível e pensar como é que ele [Alex] contaria esta história.” (*Ibid*). E Alex fantasia a realidade. Esta é, aliás, uma das características de Villaverde como cineasta e como guionista: a inclusão da fantasia como contraponto ou complemento da realidade. Incapazes de se libertarem da realidade a que pertencem (da clausura da aldeia, da família, da guerra, tal como escreve Paulo Filipe Monteiro (s.d.)), é através da fantasia que as personagens se conseguem libertar, ainda que só por momentos, ainda que o cerco aperte sempre e a realidade acabe por as apanhar.

Como já foi referido, um dos temas retratados neste filme é a Guerra Colonial tão comumente ignorada no contexto do cinema português. Paulo Cunha escreve: “A Guerra Colonial afirma-se cada vez mais como uma aventura geracional que originou uma inflexão na história portuguesa. Ao contrário da geração finissecular do *Ultimatum* inglês, a geração portuguesa da ‘perda do Império Africano’ forma uma camada social

nova que bloqueou a memória colectiva em relação à Guerra Colonial.” (P. Cunha 2003, 199). Teresa Villaverde consegue, contudo, abordar esta difícil temática para a memória colectiva portuguesa conseguindo trazer a guerra até Portugal, tornando-a num problema nacional, não num problema das colónias. “O grande mérito de *A Idade Maior* e simultaneamente de Teresa Villaverde é o modo lúcido e objectivo com que aborda a Guerra Colonial, centrando-se num caso aparentemente particular mas suficientemente abrangente para ter uma abordagem global do problema.” (203). Através das memórias de Alex (as memórias ficcionadas e pouco fiáveis) sobre o retorno do pai e sobre a morte dos pais, Villaverde obriga também os espectadores a serem confrontados com uma parte da história nacional que tem sido ocultada. Adicionalmente, ao trazer os efeitos da Guerra Colonial para Portugal (ainda que não seja a única a fazê-lo), Teresa Villaverde aproxima o conflito do espectador, impede terminantemente o espectador e o cinema nacional de continuar a tapar os olhos quanto à Guerra do Ultramar obrigando a uma reflexão quanto aos efeitos da guerra, mesmo tantos anos depois. De assinalar é também o facto de uma das temáticas que mais dificilmente foi abordada no panorama do cinema nacional (a Guerra Colonial) ter sido abordada quer por Teresa Villaverde quer por Margarida Cardoso, ambas fazendo recurso a uma memória reconstruída e a vozes do futuro para contar esta história, como se as vozes do passado permanecessem ainda (e para sempre) caladas.

Há ainda outros traços identitários de Teresa Villaverde que começam já a ganhar forma com *A Idade Maior*: o foco nas personagens e nos percursos que estas constroem e para onde levam o espectador; temas depressivos associados à angústia, à dor, à perda e à morte; a sensação de clausura, de cerco constante em que vivem as personagens; a inclusão de fantasia numa realidade do quotidiano e do real que cria uma nova dimensão e uma nova leitura da trama, das personagens e da narrativa. *A Idade Maior* permite já, no seu guião (não apenas no filme), antever e estipular alguns dos traços que se tornarão imagem de marca da autora e que teremos oportunidade de rever nos restantes filmes em análise.

#### **E.C. 4.4. *Os Mutantes* – 1998**

Terceiro filme de Teresa Villaverde, *Os Mutantes* estreou a 23 de Maio de 1998 na selecção Un Certain Regard do Festival de Cannes, afirmando e alavancando a consagração de Teresa Villaverde no panorama do cinema internacional. No Taormina



International Film Festival e no Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, ambos em 1999, é atribuído o prémio de melhor actriz à sua protagonista, Ana Moreira. Ainda em 1999, o filme ganha o Prémio das Nações Unidas no MedFilmFestival Roma. Em 2000, Teresa Villaverde ganha o Prémio Revelação no Seattle International Film Festival. Para além das inúmeras premiações e nomeações atribuídas ao filme a nível nacional e internacional, o mesmo é tido como uma obra-prima do cinema português, consensualmente estudado, avaliado e validado por diversos investigadores, tais como Paulo Filipe Monteiro, Daniel Ribas, Carolin Overhoff Ferreira, Leonor Areal, Paula Jordão, entre outros, em diversas publicações distintas que usaremos naturalmente no decurso desta análise.

No espólio da Cinemateca Portuguesa, encontrámos uma cópia do guião de *Os Mutantes* nomeada “Argumento e Projecto do Filme de TERESA VILLAVERDE, 1996”. O documento encontrado, porém, apresenta uma data distinta na folha de rosto: 5 de Julho de 1997 (Villaverde 1997). Na página de título é indicado também que o guião foi desenvolvido com o apoio financeiro da Rainer Werner Fassbinder Foundation. Dado que o filme estreou em 1998, podemos supor que esta versão do guião terá sido uma das finais (ou mesmo a final) antes da rodagem. O projecto e o guião encontrados começam ainda com uma declaração interessante na página que precede o início do guião e que poderá desde já servir também de mote para a análise da trama: “Uma mutação só muito raramente produz mudanças benéficas mas, quando isso acontece, a percentagem de organismos com esse gene mutante aumenta até o gene mutante se tornar a norma entre a população. Mutações benéficas são a matéria-prima da evolução.” (Villaverde 1997, 2). São mutações benéficas que potenciam a evolução. O que teremos de perceber neste filme é se os mutantes que encontramos, as mutações que vão potenciando, serão benéficas ou não. O filme é datado de 1998, tem cento e catorze minutos e, mais uma vez, depois de várias dificuldades, apenas numa loja *online* francesa foi possível encontrar o DVD da longa-metragem na sua versão francesa (Villaverde 1998).

À imagem do primeiro filme analisado de Teresa Villaverde, *Os Mutantes* tem também três personagens principais que são o motor da narrativa fragmentada:

**Andreia** – Provavelmente a personagem com maior proeminência no filme. Adolescente que vive numa instituição de acolhimento e reeducação de raparigas, Andreia é uma jovem marginalizada, abandonada e esquecida numa instituição estatal que se vê subitamente grávida. Esta condição transforma-a automaticamente em mulher muito

antes de ela conseguir ainda identificar-se e definir-se como tal. A braços com uma situação que não compreende totalmente, uma gravidez inusitada, Andreia tentará, ao longo da trama e sozinha, lidar com esta circunstância de várias formas distintas: tentando abortar lançando-se das escadas abaixo; procurando o seu *Black* (Miguel Ângelo), pai da criança, para que este partilhe consigo a responsabilidade da paternidade; recorrendo e procurando a ajuda da mãe que a rejeita. No final, Andreia, que é apresentada como a personagem mais solitária da longa-metragem e a que mais é confrontada com a realidade de uma vida adulta (especificamente de uma vida adulta de mulher), terá um destino incerto após dar à luz e abandonar o seu bebé numa casa de banho pública de uma estação de serviço.

**Pedro** – Depois de Andreia é, provavelmente, a personagem com maior presença no filme. Tal como esta (e as restantes personagens jovens da narrativa) também foi retirado da família e esquecido numa instituição governamental sem nunca conseguir efectivamente encontrar o seu espaço e o seu lugar. Contrariamente a Andreia, contudo, nas inúmeras fugas à instituição que o acolhe na procura por algo que nunca consegue obter (o que o mundo que talvez preferisse que ele não existisse (como escreve Monteiro s.d., 23) nunca lhe oferecerá: liberdade, integração, aceitação), raras vezes é representado sozinho mas sempre acompanhado, particularmente por Ricardo. O companheirismo e camaradagem entre a camada de jovens de sexo masculino no filme não passa, pois, despercebido, principalmente quando contrastado com a solidão de Andreia. No final, porém, Pedro, de volta a uma casa e a uma família disfuncional que não o quer e onde não pertence, sentirá finalmente o que é estar sozinho.

**Ricardo** – A personagem que completa e complementa o trio de personagens principais do filme, ainda que, das três, seja a que aparece menos tempo no ecrã. É a única personagem (de entre as três principais) sobre a qual nada se sabe relativamente à sua origem, à sua família, mãe ou pai. Tal como Pedro, vive numa instituição governamental para rapazes de onde foge com frequência e a sua única família parece mesmo ser Pedro. Adicionalmente, Ricardo tem algo que o distingue de Pedro e de Andreia e que, ao longo do filme, parece torná-lo mais vulnerável à violência: Ricardo é luso-africano, é mulato, “neither black nor white, without parents, and therefore he has an even more fragile identity” (C. O. Ferreira 2005, 44). Enquanto “Andreia e Pedro tentam ambos ficar nos lugares de onde provêm, [...] a ascendência africana de Ricardo é radicalizada através da ausência de uma família” (C. O. Ferreira 2014, 244). Se o final de Andreia na trama é

incerto e o de Pedro solitário, Ricardo morre, ilustrando de forma clara a preocupação da realizadora em mostrar a difícil integração de luso-africanos num Portugal pós-colonialista, facto que Carolin Overhoff Ferreira (2010) também destaca. Simultaneamente, escreve a autora, “The film clearly indicates that within Portugal’s postcoloniality race is an issue that endangers Luso-Africans even more than the already vulnerable adolescents.” (C. O. Ferreira 2010, 183). Os luso-africanos neste filme, já nascidos em Portugal e por isso dentro de uma memória colectiva, já partilhando a pátria da língua portuguesa, parecem mais frágeis e vulneráveis até do que a figura feminina que se torna mulher à força representada por Andreia. O futuro de Andreia é incerto e a sua transformação em mulher abrupta e violenta, mas Ricardo não tem qualquer futuro.

Estes três adolescentes suportam a narrativa do filme, uma multi-narrativa que acompanha as desventuras destes três mutantes que procuram o seu espaço e a sua identidade num mundo adulto que os ignora, os rejeita e os impede de ter um futuro nesta sociedade. São “mutantes” porque, segundo Villaverde, “não aceitam o lugar que lhes estava já destinado antes de poderem escolher fosse o que fosse. Não o aceitam e por isso não o ocupam. Mas não há um novo lugar para eles. O problema é esse.” (*apud* Monteiro s.d., 23). Adicionalmente, “A realizadora também não deixa dúvidas que as chances de um futuro são ainda menores para a jovem mulher e o jovem descendente africano.” (C. O. Ferreira 2004, 114). Longe de uma mutação benéfica, a mutação destes jovens (quer a intrínseca por serem externos à ordem “normal” da sociedade, quer a extrínseca que vão sofrendo ao longo do filme) não chega sequer a interferir na sociedade em que se inserem, interferindo apenas no futuro que não conseguem ter.

Para além destas três personagens principais mutantes, o filme está impregnado de outros jovens e crianças sem abrigo, sem lugar no mundo, desamparados e obrigados a serem adultos antes do tempo (e sem o conseguirem efectivamente ser):

**Franklin** – Um dos primeiros adolescentes a aparecer no filme e que rouba para sobreviver. Faz a ligação e a ponte entre a história de Pedro e Ricardo e a de Andreia. É o único que parece contactar com os dois mundos porque, pese embora Andreia e Pedro e Ricardo se pareçam movimentar nos mesmos círculos, nunca se cruzam, nunca entram nos respectivos universos.

**O grupo de rapazes à beira do rio à noite** – Rapazes jovens sem-abrigo que se mantêm juntos para tentar sobreviver demonstrando e demarcando a presença de uma camaradagem masculina no filme.

João Paulo – O rapaz novo da instituição masculina.

Artur – O “gigante”, tal como é descrito no guião, cujo pai foi preso.

Ana – A rapariga no centro de acolhimento feminino que tenta impedir que Andreia caia das escadas.

Zeze – Irmão do *Black* de Andreia (Miguel Ângelo) que tem de sucumbir a uma vida de crime sem ninguém que cuide verdadeiramente dele.

Júlia – A rapariga da instituição que fica com a cama de Andreia.

Paula – A rapariga da instituição de Viseu que foge com Andreia.

Encontramos estes, entre muitos outros jovens e crianças que não chegam a ganhar nome ou voz no meio do guião. O filme e a narrativa são povoados por estes jovens que deambulam por uma cidade quase sempre nocturna, quase sempre suja e pobre. Tal como descreve a sinopse do projecto: “Estes rapazes e raparigas não têm para onde ir: ou foram tirados à família, ou não têm família, ou fazem mal à família, ou a família faz-lhes mal, ou fez-lhes mal, ou vai fazer-lhes mal, ou eles podem um dia fazer-lhe mal ou às pessoas que passam na rua.” (Villaverde 1997, 166).

De apontar ainda é o facto de, na rua, os rapazes se manterem quase sempre em grupos, alianças masculinas que suportam as noites frias. As raparigas, por seu turno, raramente se vêem à noite e/ou na rua, sendo que apenas Andreia deambula neste espaço e tempo sozinha.

Para além destes adolescentes que parecem assombrar uma cidade quase sempre anónima e desconhecida (é Lisboa, mas poderia ser qualquer cidade europeia), temos também os adultos que, ora tentam ajudar estas crianças, ora se aproveitam delas, ora as ignoram e as tratam como adultos que ainda não são (comportando-se eles próprios como crianças). O Director do Instituto de Rapazes, o Director do Instituto de Raparigas, o Médico de Andreia, a Senhora do Prédio que lhe diz que o seu *Black* já não mora ali e a Assistente Social que apoia Pedro, todos fazem parte do grupo de adultos que tenta ajudar os adolescentes, mas que espera que eles se comportem já como adultos, se bem que estes não tenham a idade, a maturidade ou uma identidade definida para o fazerem. Segundo Carolin Overhoff Ferreira, “O verdadeiro problema das personagens adolescentes consiste no facto de os adultos os tratarem como se fossem já maduros e totalmente

responsabilizáveis pelos seus actos, dando-lhes demasiada responsabilidade ou demonizando-os.” (C. O. Ferreira 2014, 244).

Por outro lado, os homens do carro que levam Pedro e Ricardo para filmar o filme pedófilo, o Boss Alemão, o Porteiro da Discoteca, fazem parte do grupo de adultos que se tenta aproveitar da vulnerabilidade destes jovens sem lugar.

A completar este leque de personagens adultas, temos as figuras parentais da trama (que nunca cumprem, contudo, os seus papéis sociais):

Mãe de Andreia – Não se sabe que tipo de problema terá a mãe de Andreia, talvez seja toxicodependente ou alcoólatra, talvez tenha uma doença que não é identificada. É revelado apenas que ela não está bem, que a guarda da filha lhe foi tirada, e que não está disposta a ajudar Andreia: não consegue, não pode ou não quer. Andreia, que tenta voltar para os braços da mãe, não recebe qualquer apoio em troca. Pelo contrário, tem ainda de assegurar à mãe, para a proteger, que não estava à espera de poder ficar com ela. Na verdade, a mãe de Andreia é a única figura do seu núcleo familiar que está presente no filme (tal como o *Black* de Andreia, pai do seu filho, nunca surge na trama, também o seu próprio pai nunca é tampouco mencionado), bem como é a única figura feminina adulta com quem Andreia se encontra. Na sua rápida transformação em mulher por imposição da sua gravidez, e à falta de outras referências e influências femininas adultas, a mãe poderia até funcionar como modelo de mulher e de mãe para Andreia. Efectivamente, talvez o faça já que também a mãe de Andreia (à imagem do que Andreia fará com o seu filho) “abandona” a filha à sua sorte dizendo-lhe: “Eu gostava de te ajudar, mas já sabes que não posso. Tratar de mim já é custoso. Eu também não estou bem, mas isso já tu sabes, não é Andreia?” (Villaverde 1997, 81). A mãe (talvez porque também não tenha tido tempo de se tornar mulher, talvez por ser toxicodependente, frágil e mais infantil ainda do que Andreia, uma eterna criança) recusa a Andreia o único apoio que esta poderia ter da família.

Pai de Pedro – Alcoólatra propenso à violência, aproveita-se do filho mais novo para viver às suas custas. Neste caso, não é Pedro que trata do pai (que é incapaz de tratar de alguém), é o filho mais novo (irmão de Pedro) que cuida do pai transformando-se quase num pai do próprio pai.

Por fim, se a família de Andreia é apenas povoada pela sua mãe (e, portanto, pelo espectro feminino), a família de Pedro completa-se com:

Irmão mais novo – Toma como sua a responsabilidade de tomar conta da família financeiramente e de suportar os abusos físicos do Pai.

Irmã de Pedro – Com pouca presença na narrativa fílmica, surge no filme para dizer apenas que também quer sair com Pedro e com o irmão mais novo, mas não pode porque segura um bebé nos braços, o seu irmão – como Andreia, também ela parece presa à sua condição de “mãe” sem idade, e sem o ser realmente (sem maturidade ou vontade de o ser).

A mãe de Pedro, por outro lado, ainda que seja mencionada no guião e apareça no filme, não ganha voz na trama, é uma figura amorfa e sem expressão. Efectivamente, quanto ao núcleo familiar de Pedro, são os homens que preenchem a sua vida, homens com tantos problemas de identidade e tão disfuncionais como a família de Andreia (povoada apenas pela sua mãe). A família de Pedro vem então corroborar o que a família de Andreia já prenunciava: “Os pais são incapazes de assumir as suas responsabilidades perante os filhos porque possuem problemas próprios, um facto para o qual os jovens demonstram compreensão.” (C. O. Ferreira 2014, 245). Dado que as duas figuras parentais que são apresentadas ao longo da narrativa têm de ser protegidas e cuidadas pelos filhos (como Andreia e o irmão mais novo de Pedro), os filhos transformam-se em pais dos próprios pais, sendo-lhes atribuída uma responsabilidade que, pela sua idade e maturidade, ainda não deveriam ter.

Tendo em conta a primazia das personagens principais e a reduzida participação e importância das restantes, é difícil fazer uma descrição detalhada de todas as personagens que ganham voz no filme. Difícil e, parece-nos, desnecessário porque pouco ganharíamos com isso. Mais profícuo é deixar claro, com as linhas anteriores, como todas elas complementam a multi-narrativa sobre a vida dos mutantes que habitam a cidade quase anónima, mas que é Lisboa. Segundo Júlia Garraio:

O guião do filme tem uma vertente transnacional, que facilmente permitiria imaginar os destinos dos protagonistas noutras cidades europeias. Este apagamento do carácter nacional depende em grande parte da maneira de filmar o espaço. Secundarizada como pano de fundo em detrimento dos corpos das personagens, a cidade, ainda que facilmente reconhecível como sendo Lisboa, surge no que tem de transnacional: prédios habitacionais, ruas comerciais, bairros da lata, vivendas de luxo, estações de serviço, máquinas de jogo, feiras populares. (Garraio 2009, 88)

Voltando às personagens desta multi-narrativa transnacional, é possível identificar um total de trinta e duas personagens na longa-metragem e guião que têm algum tipo de diálogo e que, portanto, têm maior influência na trama. Dessas trinta e duas personagens, vinte e uma são homens e onze mulheres. Isso perfaz um total de 65.6% de personagens masculinas e 34.4% de personagens femininas. Podemos denotar uma maior presença masculina em *Os Mutantes* explicada, talvez, pela camaradagem masculina que encontramos ao longo da narrativa, mas também pela proeminência de personagens masculinas como figuras de autoridade: Directores do Instituto dos Rapazes e das Raparigas, Médico, etc. Essa proeminência de figuras masculinas em posições de poder não deve passar despercebida, principalmente se considerarmos que “a ordem social em que nos movemos funciona como uma máquina simbólica, que ratifica e confirma, a todo o momento, a dominação masculina e androcêntrica em que assenta” (Dias 2013, 536). Também o cinema legitima papéis e imagens de género, repetindo e corroborando uma determinada ordem social simbólica. A presença masculina em posições de poder no filme impossibilita que Andreia, por exemplo, a personagem com maior proeminência na narrativa, consiga identificar-se com as figuras de poder que a tentam ajudar o que vem ratificar a existência de uma sociedade androcêntrica e falocêntrica, ou falocêntrica.

Todavia, ainda que haja uma proeminência dos papéis masculinos, mesmo se considerarmos apenas as personagens principais (dois homens e uma mulher – 66.7% de homens, 33.3% de mulheres), devemos também apontar que Andreia é a personagem que tem maior presença e destaque no filme. Por outro lado, é também, segundo Carolin Overhoff Ferreira, uma personagem com quem o público mais se conseguirá identificar. “The point-of-view shots”, escreve, “are gendered, with the female position offering more identification and more comfort than that of Ricardo and the other young Luso-African.” (C. O. Ferreira 2005, 50). Em relação a Ricardo e a jovens afro-descendentes, a apresentação de Andreia permite uma maior identificação podendo levar o espectador a questionar-se se a raça será ainda um estigma maior do que o género. Porém, no que diz respeito à identificação com a personagem feminina, escreve Paula Jordão: “essa representação possibilita eventualmente a identificação do espectador com Andreia, por outro lado ela pode igualmente provocar uma desidentificação, uma vez que subverte a mitificação que é dada social e culturalmente à maternidade.” (Jordão 2011, 10). Para Andreia, a gravidez e a maternidade, o ter de assumir esta responsabilidade sozinha, não lhe traz felicidade, mas antes parece revelar-se num aparente castigo que esta se recusa

até a cumprir. Consequentemente, o público poder-se-á identificar ou não com esta personagem feminina que subverte o seu papel como mulher não abraçando a maternidade como uma bênção e função desejada feminina. Entretanto, certo é o facto de a presença feminina, em Andreia, estar bem vincada no filme, não deixar o público indiferente, pese embora o maior número de personagens masculinas em *Os Mutantes*.

Adicionalmente, sendo este um filme sobre adolescentes à deriva de uma sociedade, não poderíamos deixar de apontar que, de trinta e duas personagens, quinze são adolescentes e crianças (46.9%) e dezassete (53.1%) são adultos. Contudo, mais uma vez, a proeminência no filme não recai no grupo com a maior percentagem de personagens falantes, mas no grupo de adolescentes e crianças que têm uma maior presença no filme e que tomam conta de toda a narrativa, não havendo mesmo nenhum adulto que ganhe preponderância na trama, para além daquela que lhe é atribuída em conexão às personagens principais (adolescentes) – Mãe de Andreia, Pai de Pedro.

Apontadas, descritas e analisadas de uma forma global as personagens presentes no filme (qualitativamente e quantitativamente), é altura de percebermos como constroem e povoam a trama e a multi-narrativa da longa-metragem.

#### **E.C. 4.4.1. Análise da trama**

Em *Os Mutantes*, um guião e um filme que vivem de uma narrativa multifacetada em que três histórias de três jovens distintos se cruzam, não foi simples seleccionar seis momentos que bem conseguissem exemplificar e identificar quer o estilo e dinâmica da trama que a multi-narrativa apresenta, quer as personagens que lhe dão vida. Foi com ponderação e depois de muita reflexão que estes momentos foram escolhidos procurando, justamente, captar não só essa essência caleidoscópica do guião/filme, mas também o corpo temático e de personagens desenvolvido.

##### **E.C. 4.4.1.1. Primeiro momento em que Andreia, Ricardo e Pedro se cruzam na história sem se tocarem**

No guião começamos na cena 4 e seguiremos até à cena 9, sequência fundamental para melhor compreender não só a estrutura do filme e sua organização, mas também as



características das personagens principais e a sua vulnerabilidade perante a sociedade vigente.

Cena 4, na Instituição de reeducação dos rapazes: “Pedro está no terraço do Instituto, olha para a frente com um olhar neutro que não quer dizer nada, a não ser que está a ver coisas distantes e que talvez nem estejam ali, ou talvez nem esteja a ver nada e esteja só parado.” (Villaverde 1997, 5). Fora do Instituto, um rapaz muito novo (Samuel) acaba de chegar no carro da polícia. Perante a recusa deste em sair, o Director e o polícia tentam tirá-lo de dentro do carro à força. Pedro e Ricardo, que entretanto chegou, observam de cima a azáfama e aproveitam a confusão para repetir um movimento que, segundo Ricardo no guião (cf. Villaverde 1997, 10), fazem com frequência: saltar o muro e fugir.

O guião segue para a cena 5, no Cais do Sodré. Franklin, uma personagem que no filme perde relevância, segue um miúdo mais ou menos da sua estatura, mas “que qualquer coisa nos indica vir de um lugar muito diferente” (7). Na casa de banho, Franklin encontra o rapaz a injectar-se com alguma coisa e, incomodado e num acto de caridade, rouba apenas o *walkman*, as cassetes e a mochila ao rapaz. Saindo da casa de banho com o espólio do roubo, Franklin dirige-se a um balcão onde pede a uma senhora para lhe dar um bolo. Esta acaba por aceder, dá-lhe uma bola de berlim sem creme, e Franklin desaparece a comer e a ouvir música no seu *walkman* novo.

Cena 6. Hospital. “A cara de Ana, o susto na cara dela.” (9). Ana está no topo de umas escadas e tenta agarrar Andreia que se deixa cair. As pessoas aparecem para lhe acudir.

Na cena 7, Ricardo e Pedro estão num carro no banco de trás com dois homens no banco da frente. Os homens oferecem a Ricardo e Pedro *whisky*, mas Ricardo está indisposto, enjoa no carro. Pedro bebe e passa a garrafa a Ricardo. Este, antes de conseguir beber, pede para lhe abrirem a janela. Ricardo põe a cabeça do lado de fora do carro, “fecha os olhos e deixa a cabeça cair para trás. O vento dá-lhe na cara com força. Ele deixa cair a cabeça para trás ao mesmo tempo que estende o braço esquerdo no ar. Um carro que vem a passar com os faróis acessos, quase leva Ricardo com ele. Ricardo não reage ao perigo” (10). Pedro apanha a garrafa da mão de Ricardo e começa a chatear-se com ele quando este pede aos homens para parar. Diz-lhe para não arranjar problemas, que confiou nele. Ricardo parece mais preocupado e pergunta a Pedro o que é que eles lhes vão fazer. Pedro repete apenas que confiou nele.

O guião corta para a cena 8, Andreia na enfermaria do hospital e o Director da Instituição de Meninas e falar com ela, a dizer que no final de contas tudo poderia ter sido muito pior e que ela tem de aprender que as coisas não se resolvem à bruta, que há limites para toda a gente. “Andreia deitada na cama da enfermaria não responde nem olha para o Director. É como se nada daquilo tivesse que ver com ela.” (12). O Director insiste e pergunta a Andreia porque não falou com ele. Esta responde que não quer falar com ninguém. Os seus olhos parecem cada vez mais pesados. O Director continua: “Tu já provaste que não consegues ser uma rapariga responsável (à voz do director vão-se sobrepondo barulhos metálicos e de vozes que falam de longe, com eco. Os olhos de Andreia continuam abertos, mas percebemos que já não focam nada.) e é por isso que eu tenho que estar aqui.” (13). Nisto, à imagem de Andreia na cama, sobrepõe-se “uma outra imagem de Andreia que se levanta e sai da cama deixando lá deitada a outra Andreia adormecida” (*Ibid*). A dupla de Andreia, a segunda Andreia, sai para o corredor e acaba por encontrar uma mesa com um maço de tabaco. Tira vários cigarros e acende dois. Volta ao quarto, entrega os cigarros à Andreia original ainda na cama e deita-se ao lado dela a fumar. O Director despede-se da primeira Andreia, e a “2ª Andreia sorri para a primeira.” (14).

Cena 8, uma parede é pintada de preto por Ricardo e Pedro enquanto uma equipa de produção os filma. O Boss alemão dá as ordens e um dos homens do carro traduz. Quando é pedido a Pedro e Ricardo para irem para trás de uma árvore urinar enquanto a câmara os segue, Ricardo não consegue. Pede para ir beber água e é escoltado por um dos homens até à casa onde entra na casa de banho. Aqui, passa-se tudo muito depressa e Ricardo é atacado por um homem não identificado:

Não percebemos muito bem o que se passa, mas a cabeça de Ricardo, que tenta libertar-se do homem com toda a força que tem, bate várias vezes contra a parede e contra a torneira da água que continua a correr. A mão de um homem agarra-o pelos cabelos. A água começa a entrar no ralo vermelha, e Ricardo não pára de fazer esforços para se conseguir libertar do homem que o tem preso. Quanto mais tenta, mais vezes bate na torneira e mais a água que cai no ralo se torna vermelha.  
(16)

Finalmente, e a custo, Ricardo consegue que o homem que o ataca o liberte e fuja. Sem saber bem o que fazer, ensanguentado e confuso, Ricardo volta para o local da rodagem. Magoado e coberto de sangue, o seu estado provoca um tumulto na equipa. O Boss pergunta-lhe quem lhe fez aquilo. Ricardo repete várias vezes que não sabe mas,

perante a insistência do Boss, acaba por apontar com o queixo para um homem que se aproxima de Ricardo e lhe agarra nos cabelos a perguntar o que é que lhe fez. Ricardo acaba por dizer que não fez nada.

É uma sequência narrativa longa, mas onde é possível identificar já vários traços fundamentais na leitura e análise do guião e do filme de *Os Mutantes*. Este momento do guião é seguido pelo filme de forma muito próxima sendo que apenas a cena 5 (com Franklin) é retirada totalmente.

Começamos igualmente com Pedro e Ricardo a fugir do Instituto à noite (como referido estas personagens movem-se quase sempre à noite) aproveitando a chegada de Samuel para o fazer. Depois, o filme corta abruptamente e sem qualquer indício prévio para a cara de Ana preocupada a tentar segurar a mão de Andreia que tem as unhas pintadas de verde. No filme não se vê, como é descrito pelo guião, Andreia a cair das escadas, o plano mantém-se em Ana e na sua preocupação, só depois se vê Andreia já caída no fundo das escadas a abrir os olhos. A abrir os olhos para a cena 7: para a cara de Ricardo agoniado no banco de trás de um carro.

Em grande parte desta cena do carro no filme, a câmara mantém-se num grande plano de Ricardo. No início não é, tampouco, revelado quem o acompanha nesta viagem (não tivesse este sido visto há momentos a fugir com Pedro da instituição). Ricardo, nauseado, pede para lhe abrirem a janela e coloca a maior parte do seu corpo fora desta. No guião, como supracitamos, de cabeça a pender para fora do carro e com o vento a bater-lhe na cara e no corpo com força, Ricardo quase é levado por um carro que passa por ele, mas não reage. É também isso que é possível testemunhar no filme, muito fiel ao que foi descrito no guião. No filme, porém, a sensação que se consegue criar no espectador é de vertigem e desconforto. Num plano sobre o corpo de Ricardo, o espectador vê-o quase como que suspenso com o asfalto a rolar por baixo de si. É como se levitasse, perigosamente e a alta velocidade, no asfalto, como se pudesse cair a qualquer momento. Tal como refere René Alan (e previamente citado), o desejo de libertação das personagens imprime movimento aos filmes de Villaverde sendo o espectador colocado em posições desconfortáveis (cf. Alan 2011).

Não é a primeira vez que a realizadora coloca o espectador e a personagem numa posição desconfortável, de movimento e de vertigem, e não será a última ao longo do filme. Na verdade, numa das cenas iniciais de *Os Mutantes* (anterior à sequência aqui em análise) vemos Franklin deitado na parte de fora de um comboio, a cabeça a pender para

a linha, caída sobre a linha. A certa altura, quase só a cabeça de Franklin é vista a pairar sobre a linha do comboio, sempre de olhos fechados, como se por momentos fosse livre. Outras cenas existirão também ao longo do filme que mostrarão este movimento de libertação das personagens, ou de tentativa de estas de se sentirem, nem que por breves instantes, livres. Essa procura pela liberdade, contudo, parece implicar, para estas personagens, o perigo de vida. Para serem livres, têm de arriscar a vida. Como escreve René Alan, as personagens de Teresa Villaverde “sentem a necessidade para se moverem, sentem-se apertadas, e arriscam a própria vida” (Alan 2011, 200). Segundo ainda uma das sinopses do filme, as personagens de *Os Mutantes*:

Nunca se rendem, estão sempre à procura de alguma coisa. Têm dentro deles uma força invisível que se espalha por todo o lado. Alguma coisa dentro deles está sempre prestes a explodir. É como uma energia selvagem, um desejo de mudar as coisas, de viver de uma forma diferente. Não sabem muito bem o que querem, mas há sempre alguma coisa que os incomoda. Vivem com a necessidade constante de vertigem, de deslocação, de movimento. (Wikipedia 2019)

Também Miguel Gomes escreve:

Os raros momentos de apaziguamento numa obra terrivelmente sombria surgem precisamente como derivativos desta ideia – corpos dependurados em matérias em movimento (comboio, automóvel, atrelado de carrinha, uma bóia) deixam-se transportar, imobilizados e suspensos num vazio móvel, como se estivessem envoltos em líquido amniótico, reconquistando a liberdade no desafio às leis da física. (Miguel Gomes *apud* Monteiro s.d., 27)

Ricardo, nesta cena, revela justamente isto: a necessidade das personagens de deslocação, de movimento, de movimento de libertação que provoca a vertigem no espectador e nas próprias personagens. Na cena em que Ricardo morre, encontraremos, como viremos a analisar, um curioso paralelo entre Ricardo suspenso no asfalto e em movimento buscando oxigénio, e Ricardo arrastado pelo asfalto deixando um rasto de sangue atrás de si.

Do carro, a narrativa segue, mais uma vez num corte abrupto, para Andreia deitada na cama do hospital, para a sua cara e a sua expressão e para um dos momentos mais interessantes do filme que devemos destacar: Andreia no hospital que se desdobra no seu duplo, no seu fantasma. A Andreia real fica na cama a ouvir o sermão do Director que lhe fala sobre responsabilidades, mas a Andreia fantasma (o duplo de Andreia), tal como

descrito no guião, sorri e caminha (ou paira) pelo corredor, livre. Vai até uma mesa onde há um maço de cigarros e tira de lá vários. Acende um e volta para trás, para o quarto onde o Director termina o seu discurso. Andreia fantasma, na cama, fuma. Só a vemos a ela (uma imagem translúcida de Andreia). Andreia fantasma olha para o lado, para onde estará a Andreia real e passa-lhe um cigarro. A Andreia real fuma o cigarro. Olha também para o lado, para onde estará Andreia fantasma e sorri. Finalmente o filme acaba por revelar Andreia real e Andreia fantasma deitadas lado a lado a olharem uma para a outra a sorrir e a fumar. Uma Andreia dividida entre o que é e o que nunca virá a ser, uma imagem esbatida e translúcida de um sonho em que Andreia quase consegue tocar, está ao seu lado, mas não dentro de si.

Num mesmo movimento de libertação equiparável ao de Ricardo fora do carro, Andreia encontra um outro escape para a realidade: a fantasia, o sonho, uma realidade paralela que constrói e que imagina mas que não se materializa, é fantasmagórica. Carlos Pereira diz mesmo que no cinema de Teresa Villaverde, os corpos “se alimentam dos sonhos futuros” (C. Pereira 2011, 526). “Em *Os Mutantes* (1998)”, continua, “a separação surrealista entre a alma e o corpo de Andreia no obscuro quarto de hospital, expressa no desejo por um cigarro, revela o absoluto infortúnio da realidade” (*Ibid*). Já Paulo Filipe Monteiro escreve que “A poética que Teresa Villaverde sabe criar a partir do real reforça-se pela introdução de sequências de fantasia, que as próprias personagens marginalizadas parecem pedir e que é ao mesmo tempo a sua bela libertação e a sua dolorosa divisão ou dilaceração” (Monteiro s.d., 29). Por muito que tentem fugir do real, ou construir um novo real imaginado de sonhos futuros para conseguirem sobreviver à penosa realidade em que vivem (porque, segundo Teresa Villaverde, “sonhar também é realidade” e “a realidade também é mágica” (*apud* Moutinho 1996, 119)), por muito que se mantenham em constante movimento, as personagens parecem não sair do mesmo sítio, presas à sociedade e à realidade que não as quer mas que as aprisiona, os seus sonhos e desejos não são mais do que fantasmas que mais ninguém vê. “São mergulhos na solidão em espaços de passagem e terras de ninguém, contados por mulheres reclusas dos seus próprios anseios [em *Os Mutantes*, mas também em outros filmes de Teresa Villaverde, tais como *Transe* e *Cisne*]. Sonhadoras que sonham com um futuro que não vem.” (C. Pereira 2011, 526). Andreia é uma sonhadora que sonha com um futuro que não vem, que se alimenta de sonhos futuros. É o que acontece nesta cena. Um desejo tão simples como fumar é concretizado apenas pelo duplo de Andreia que se materializa ao seu lado como

um fantasma. Adicionalmente, para se conseguir libertar e sentir livre, Andreia tem de se dividir, dilacerada em dois: o real e o fantasmagórico. Não será este o único momento onírico do filme, em que Andreia procura a libertação no sonho, e a seu devido tempo tornaremos a focar-nos neste traço tão interessante e importante desta obra de Teresa Villaverde.

De Andreia e o seu fantasma/duplo a fumar na cama, o filme corta para uma parede que é pintada de negro. Tudo fica negro. Só depois é revelado que se trata de Pedro e Ricardo que pintam um muro enquanto uma equipa de rodagem os filma. No filme (como no guião), embora seja claro que é um filme pedófilo que é filmado, não sabemos se será de carácter erótico ou pornográfico. De qualquer forma, certo é que estes adultos em volta de Ricardo e Pedro, que os aprisionam também na imagem do filme que estão a rodar, se aproveitam dos seus corpos jovens para o filme. A cena (como é o caso até de todas as que foram analisadas até ao momento) é filmada de forma muito semelhante ao que está escrito guião sendo que se torna supérfluo descrever a sua sequência com detalhe. Neste momento do filme, contudo, num momento em que a fragilidade de Pedro e Ricardo é demonstrada através destes adultos que se aproveitam deles, a vulnerabilidade de Ricardo é ainda mais destacada com o seu ataque na casa de banho. A cena filmada e sua escrita não identificam de forma clara a situação que está a ocorrer neste ataque a Ricardo. Julgamos, porém, poder inferir e compreender que o homem que nunca chega a ser identificado e que agarra e ataca Ricardo o tenta violar, sem sucesso. O que é, ainda assim, evidente é a violência de que Ricardo é vítima logo num primeiro momento em que é apresentado na trama, violência essa que prenuncia o final da personagem. Como referido previamente e como se torna claro com esta cena, luso-africano, Ricardo é ainda mais vulnerável do que as restantes personagens da trama a este mundo adulto, maioritariamente masculino e maioritariamente branco.

Por outro lado, de assinalar também é o facto de toda a cena da casa de banho ser filmada em planos fechados sobre Ricardo, sem a revelação do homem que o ataca e, apesar dos seus pedidos por ajuda, sem qualquer tipo de libertação ou ajuda que chegue.

A sequência do filme termina com Ricardo ensanguentado a responder ao Boss que não sabe quem lhe fez aquilo. Quando o Boss o interroga, a imagem mantém-se mais uma vez quer em Ricardo, quer em Pedro, fechando as personagens em planos constringidos que as fazem poder depender apenas de si próprias.

Lendo o guião e posteriormente vendo o filme, a proximidade entre o formato escrito e o formato filmado é evidente: nas descrições das acções, dos diálogos, dos ambientes, dos espaços. Assim, fundamental na análise desta sequência será compreender como desde o início da trama é construída a teia narrativa e temática do filme (com que planos e com que características) numa estrutura não-linear e caleidoscópica.

Primeiramente, como vimos, a ligação e a estruturação desta sequência dramática no guião e no filme, a passagem entre cenas, é feita de forma abrupta. Segundo Carolin Overhoff Ferreira, ao longo do filme as histórias dos três adolescentes cruzam de forma temática e com uma correspondência de um padrão visual que se revela muito mais preponderante do que uma estruturação resultante de causa e efeito (cf. C. O. Ferreira 2014, 246). “[N]ão se trata de uma narrativa linear. Trata-se de um cinema impuro.” (Monteiro s.d., 31). Dado que, como referido anteriormente, Teresa Villaverde dá primazia às personagens, são estas que tecem a teia e os caminhos que o filme toma, nem sempre da forma mais aristotélica no que diz respeito a uma lógica de estrutura narrativa. Resumidamente, as personagens “é que forçam os esquemas.” (Villaverde *apud* Monteiro s.d., 11). Segundo René Alan:

Não há, neste sentido, uma estrutura narrativa clássica, e com isto, a dimensão temporal cede perante a dimensão espacial, que carrega o peso do filme. As personagens estão quase sempre em movimento, ou num comboio, num carro, num barco, nas ruas a correrem, a saltarem. A montagem acompanha esse movimento, nem sempre o corte é lógico ou racional, mas antes emocional, de acordo com o tom, com o ritmo das personagens e das situações. A câmara de Villaverde acompanha também essa expressão emocional. (Alan 2011, 200)

Adicionalmente, continua Paulo Filipe Monteiro, “Esta atitude [de centramento nas personagens e não na narrativa clássica] tem um corolário formal: os grandes planos.” (Monteiro s.d., 11). Teresa Villaverde “aproximou tanto a câmara dos seus actores que o cinema passou a ser embate físico, uma questão de corpo-a-corpo” (Miguel Gomes *apud* Monteiro s.d., 12).

É justamente isso que começamos a sentir neste momento do filme em análise. Por um lado, a estruturação e ligação entre cenas não é clássica mas multifacetada e com cortes abruptos dando primazia a uma sequência visual e não narrativa. Intervaladamente, as histórias de cada personagem vão sendo interrompidas para visitar outras narrativas num caleidoscópio visual interessante. De facto, embora pareça haver uma lógica

cronológica no filme, pelo menos na história de cada uma das personagens, se a história de Andreia e a história de Pedro e Ricardo (que por agora é quase partilhada) povoam um mesmo espaço e tempo, não é revelado. É como se, por momentos, o espectador habitasse a vida de cada uma das personagens, de perto, por vezes sufocadoramente perto, para depois saltar para a vida de outra personagem que poderá ou não residir no mesmo espaço temporal e espacial da anterior. De forma entrecortada, como um *puzzle* sem resolução porque na verdade são três *puzzles* que se constroem (o da história de Andreia, o da história de Pedro e o da história de Ricardo), o filme vai tecendo a sua teia.

Por outro lado, este centramento na história de cada uma das personagens que conduz o filme e a sua multi-narrativa revela-se também nos grandes planos que aproximam tanto o espectador das personagens que o prendem junto com elas no espaço confinado da tela. Esse fechar das personagens em grandes planos tem igualmente como consequência o facto de estas ficarem limitadas a um espaço, cercadas e sozinhas. Mesmo Pedro e Ricardo, que nesta sequência são apresentados como companheiros de fuga, raramente aparecem juntos no mesmo plano. Ou vemos um, ou vemos outro, personagens sozinhas, mesmo quando acompanhadas, e presas (cercadas, como diz Paulo Filipe Monteiro (cf. Monteiro s.d., 20)) na imagem.

Simultaneamente, “The adolescent characters have a presence on the screen that stands in for the withdrawal of the other. Hardly ever is there a shot / reverse shot. Especially in the scenes when the main characters ask for help, the filmmaker shows their demands with uninterrupted close-ups of their faces while denials of support come from offscreen.” (C. O. Ferreira 2005, 46-47). Foi o que testemunhámos, por exemplo, no momento de ataque de Ricardo e do seu interrogatório pelo Boss: o contracampo nunca é revelado e as personagens mantêm-se sozinhas e podendo depender apenas de si. Na verdade, até os espaços onde as personagens habitam e onde se movimentam são anónimos e pouco identificáveis porque o filme se concentra nos grandes planos das personagens, “although they move all over Lisbon, they seem imprisoned within the frame of the shots. It is more important to be close to them than to tell an easily accessible and coherent realistic narrative” (48).

Nesta primeira sequência em análise podemos desde já antever o corolário formal e narrativo do centramento de Teresa Villaverde nas personagens e nas suas histórias: grandes planos que cercam e enclausuram as personagens; falta de contracampo que isola ainda mais estas personagens; trama e sequência narrativa multifacetada (*multi-stranded*)



que não segue apenas uma intriga mas, neste caso, três intrigas independentes que se cruzam mas que não seguem nem são restringidas a uma lógica narrativa aristotélica. Adicionalmente, também as temáticas a abordar neste filme são afloradas: cerco e ruptura, juventude e dificuldade de integração (particularmente por parte da figura feminina e do afro-descendente que têm até de encontrar escapes para a sua clausura). Finalmente, a estética que será impressa ao longo da longa-metragem (momentos oníricos, momentos de vertigem, movimento, a noite e escuridão da imagem) está também bem identificada nesta sequência.

#### E.C. 4.4.1.2. A demanda de Andreia e a demanda de Pedro e Ricardo

Quer Andreia quer Ricardo e Pedro fogem das instituições governamentais onde estão. Ricardo e Pedro quase no início do filme (como previamente analisado), Andreia poucos momentos depois fugindo do hospital. O que fazem com essa liberdade encontrada é, porém, como conseguiremos perceber nesta próxima sequência em análise, totalmente diferente.

Cena 12 do guião, à porta da discoteca Sky Lab. Andreia acabou de fugir do hospital e este é o primeiro sítio onde é vista depois da fuga. “Nós observamos do alto das árvores por de entre os ramos. Está tudo muito calmo. Sem ser ela e o porteiro, à porta da discoteca, não há ninguém. Entre os dois pés, Andreia tem uma caixa de Donuts.” (Villaverde 1997, 20). Um homem aproxima-se da entrada da discoteca e Andreia pede-lhe para a deixar entrar com ele porque “Eles não deixam entrar raparigas sozinhas, só acompanhadas” (21). Apesar da insistência, o homem recusa e entra sozinho. Andreia insulta-o. Depois, vira-se para o porteiro e pede-lhe para a deixar entrar, ao que ele responde: “Fazes-me um broche?” (*Ibid*). Andreia chama-lhe porco e pede-lhe então para lhe dizer quem está lá dentro, mas o porteiro não revela nada. Andreia pede-lhe um cigarro e começa a fumar enquanto o porteiro lhe diz “Se tu soubesses porque é que eu não te deixo entrar, até me agradecias.” (22). Andreia pergunta porquê e o porteiro revela que sabe quem está lá dentro e com quem é que ele está. Diz-lhe que se ela quiser pode ir lá ver, é só descer a escada. Perante a possibilidade de finalmente entrar, Andreia hesita e não entra. “Andreia afasta-se do homem e da porta da boíte. Quando passa pelo resto dos Donuts que tinha deixado no chão, dá-lhes um ligeiro pontapé.” (*Ibid*). De seguida insulta o porteiro e continua a afastar-se.

O guião passa para a cena 13, para o interior da discoteca Sky Lab. Na casa de banho, Ricardo e Pedro dividem o dinheiro que acabaram de fazer com o filme. Pedro dá três notas a Ricardo e fica com três, mas depois pede uma nota de volta alegando que se não fosse ele, Ricardo não teria nada. Ricardo não protesta e devolve o dinheiro. “Deixam a casa de banho e mal atravessam a porta, a música da discoteca ouve-se tão alto como os ouvidos podem aguentar. Atravessam a pista de dança. Ao atravessarem a pista, a luz que cai sobre eles muda de cor várias vezes.” (23). Ricardo e Pedro atravessam a pista e sobem as escadas para a rua passando pelo porteiro e perdendo-se no escuro da noite.

“Andreia numa rua escura debaixo de uma árvore.” (*Ibid*) – cena 14. Andreia está mesmo por baixo da árvore e olha para cima. Acaba por subir à árvore e deitar-se num tronco. “Já lá estava um cobertor e ela cobre-se com ele. Fica a olhar para o céu” (*Ibid*) e a perguntar a ninguém onde é que ele estará. “Tudo fica tal e qual como está.” (24).

Cena 15, ao lado do rio, ao ar livre. “As mãos de Pedro preparam vários pensos rápidos ao mesmo tempo que põem os pensos, um bocado à bruta, na cara de Ricardo. Ricardo protesta, mas percebemos que acha alguma graça, porque já tem a cara cheia de pensos.” (*Ibid*). Não estão sozinhos. Há um grupo de miúdos que parece viver ali ao ar livre, perto do rio. Vemos uns miúdos a tentar acender a fogueira, e um miúdo a dizer a Pedro para não usar mais pensos.

O guião segue para a descrição da loja de conveniência em Santos (tal como identificada no guião), cena 16, onde um grupo destes miúdos, Pedro e Ricardo incluídos, entram na loja. “Cada miúdo tem pelo menos cinco pensos rápidos na cara, alguns têm muito mais, ou seja, a cara toda forrada de pensos rápidos.” (*Ibid*). Só há um empregado na loja que se mostra claramente desconfortável com a invasão e aparência destes clientes. Os miúdos aproveitam o desconforto, posicionam-se como se estivessem à espreita, numa atitude tão defensiva como ofensiva, e começam a tirar cervejas do frigorífico. O empregado está preocupado, pergunta-lhes o que estão a fazer, mas ninguém lhes responde. Os miúdos põem as latas em cima do balcão, Ricardo pergunta ao empregado quanto quer por aquilo e paga as cervejas. Ricardo e os miúdos saem da loja de conveniência.

O guião retorna ao espaço à beira-rio, no exterior. “Um miúdo com cerca de seis anos põe um saco azul aberto à frente da cara. Aperta o saco com a mão direita e inspira. Tira a boca e o nariz de dentro do saco, levanta os olhos.” (25), repete este movimento algumas vezes. Todos os miúdos bebem cerveja, “São um grupo bastante grande, não os

conseguimos contar, mas são entre dez e quinze.” (26). De entre todos, há duas ou três raparigas. Um homem novo, mas mais velho do que todos eles, aproxima-se e pega em várias latas de cerveja, preparando-se para se ir embora. Os miúdos insurgem-se e juntam-se. “Pancadaria até que o homem resolve ir-se embora só com uma cerveja e eles todos cansados de lutar, concordam.” (*Ibid*). Um cão que anda com eles cai ao rio. Franklin lança-se ao rio para o salvar. “O cão está quase no fundo do rio. Nós vamos para baixo de água juntos com o cão que está a cair, a cair.” (27). Franklin acaba por conseguir salvar o cão e levá-lo para terra, com a ajuda de um ou dois rapazes. “Canta-se e dança-se e há até uma guitarra e alguém que sabe o que fazer com ela.” (*Ibid*). O Bruce Lee canta.

Nesta sequência de cenas conseguimos identificar não só alguns dos traços já apontados de uma estética visual, temática e narrativa de Villaverde e desta obra; mas também outras características importantes de mencionar. O filme segue de forma relativamente fiel o guião escrito. Aliás, como se torna notório na leitura dos excertos do guião supracitados (e do guião como um todo), toda a estrutura narrativa não aristotélica mas mais temática e visual, todo o ambiente filmico e imagético está já bem patente no estilo e na escrita de Teresa Villaverde. A sua intenção com cada cena e com cada sequência é evidente na sua escrita. Por isso mesmo, dada a proximidade entre formatos e dado que o filme segue exactamente a estrutura do guião, em vez da descrição sequencial e detalhada de cada momento do filme, passemos para a análise dos traços mais relevantes deste momento na narrativa filmica.

Nesta sequência de imagens é possível encontrar, novamente, uma estruturação narrativa que vai entrecruzando a vida das três personagens principais. Aqui, Andreia e Pedro e Ricardo quase se cruzam. Estão no mesmo espaço, na discoteca, ainda que não seja revelado se estarão lá no mesmo tempo. Por outro lado, ela está do lado de fora, porque é rapariga e as raparigas não podem entrar sozinhas, e eles do lado de dentro. Ela fora da diversão e da possibilidade de ser totalmente inconsciente e livre (porque mulher e porque mulher grávida), eles dentro da discoteca, despreocupados e a quererem apenas divertir-se. Simbolicamente e visualmente isto torna-se claro no filme: Andreia está fora do grupo de rapazes, do grupo de camaradagem e diversão, do grupo que procura a liberdade através da festa. Esta sequência torna, pois, dois factores absolutamente evidentes: (1) Andreia está sozinha e a sua condição de mulher diferencia-a dos outros jovens (a grande maioria deles rapazes) que vivem na noite; (2) o que leva Andreia e os

rapazes, Pedro e Ricardo, a fugir, o que os move e os motiva, a sua demanda, é totalmente dispar.

Por um lado, Andreia está então sozinha: foge sozinha, caminha sozinha, espera à porta da discoteca sozinha, dorme sozinha no topo de uma árvore. Como previamente mencionado, Andreia é, no filme, apresentada como a personagem mais solitária e esta sequência vem corroborá-lo contrastando de forma directa a experiência de Andreia no mundo com a dos rapazes. Adicionalmente, o facto de Andreia ser mulher não é alheio ao facto de ela estar sozinha e de ser impedida de se juntar ao restante mundo. O próprio guião enuncia essa questão através de uma fala simples e aparentemente inocente de Andreia: “Eles não deixam entrar raparigas sozinhas, só acompanhadas.” (Villaverde 1997, 33). Andreia não consegue entrar na discoteca e encontrar os seus pares (e o seu *Black*) porque é mulher, está sozinha e devia estar acompanhada. Mas Andreia está sozinha porque é mulher, porque está grávida e porque tem outras responsabilidades que os homens não têm, os homens que poderiam entrar e caminhar sozinhos, mas que o fazem em grupo. Como escreve Paula Jordão, “Além de imensa, a sua solidão [de Andreia] é consequência de um abandono e de uma marginalização que têm a ver com os vários aspectos da sua identidade feminina: ao abandono de que é vítima enquanto filha, junta-se igualmente o abandono que sente enquanto mãe futura, ao ter sido abandonada pelo pai da criança que tem dentro de si.” (Jordão 2011, 10). Fora do mundo masculino por ser mulher, deixada sozinha e do lado de fora, curioso não deixa de ser o facto de, sendo-lhe dada a oportunidade de entrar na discoteca por parte do porteiro, Andreia não o fazer. Podendo entrar e encontrar o seu *Black*, mas talvez não da maneira como sonhara, Andreia prefere evitar a realidade e o contacto com o outro, o confronto com uma realidade que não sabe se será pior do que a que já conhece. Assim, opta por permanecer sozinha. Opta por dormir em cima de uma árvore e por falar consigo própria perguntando pelo seu *Black*. Não opta por entrar e por confrontar a verdade.

Por outro lado, Andreia, como mulher, tem outras responsabilidades que os rapazes não têm. Assim, a fuga de uns e de outros ocorre por motivos diferentes e leva a demandas bem distintas. Andreia foge para encontrar o seu *Black* e para tentar partilhar com ele o fardo da paternidade. Pedro e Ricardo fogem para ganharem dinheiro e para se poderem divertir. “Enquanto eles procuram liberdade – também no sentido de se divertirem –, ela procura alguém para partilhar a sua responsabilidade. Andreia

transformou-se numa mulher antes de se tornar adulta, e ela quase não compreende a sua gravidez.” (C. O. Ferreira 2014, 243-244). Escreve ainda Erwan Huignien:

Enceinte, elle cherche un garçon, dont on apprendra plus tard qu’il est le père de l’enfant à naître. Elle ne le trouvera jamais, mais sa quête diffère de celle des garçons. La leur, imprécise mais décidée, tient encore du jeu, du moment à saisir pour le détacher de l’ordinaire. Celle d’Andreia, en dépit des apparences, est déjà plus adulte, plus dirigée vers l’avenir: elle cherche quelqu’un pour l’aider à avoir son enfant [...], un lien à recréer, un désir de se fixer. (Huignien 1999)

A condição de Andreia, de mulher e grávida, desde muito cedo na narrativa condiciona, portanto, o seu percurso e a sua possibilidade de se ligar às restantes personagens.

Pese embora guião e filme sejam, como mencionado, muito semelhantes, há, contudo, dois pormenores a apontar na análise desta sequência fílmica que não constam da escrita do guião.

À noite, quando os rapazes são vistos pela primeira vez à beira-rio, há um rapaz que bóia num pneu no meio da água. À deriva no rio, sozinho, é ele quem tem o saco azul descrito no guião e que procura a libertação da droga (ou da cola) enquanto flutua na corrente. Mais uma vez, é representada essa necessidade de movimento das personagens, movimento físico e palpável, para além do seu movimento interno de necessidade de libertação. É através deste rapaz à deriva no rio, de um ponto de vista dele, que começamos a ver as luzes e os outros rapazes na margem, primeiro, até, ao contrário já que a cabeça do rapaz no rio pende para trás. Só depois os rapazes da margem ganham a forma certa ilustrando como o movimento de libertação provoca também formas incertas que precisam depois de ser focadas.

Nessa mesma margem do rio, momentos mais tarde, alguns rapazes jogam futebol. Num passe de bola, esta voa por cima de um miúdo e um jogador de futebol da selecção nacional dá-lhe um pontapé de bicicleta. A bola voa e vai cair ao lado do rapaz que flutua no pneu no rio, com o saco azul. A bola vagueia para longe no rio e o rapaz fica a vê-la ir. Temos mais um momento onírico e de sonho no filme. O jogador de futebol da selecção nacional imiscui-se neste grupo de jovens realizando um passe de bola extraordinário. Adicionalmente, é ao lado do rapaz que vimos no início da cena, que está à deriva no rio e que usa a droga como libertação, que a bola vai parar, tão à deriva como o rapaz. O sonho talvez seja dele e, como esta cena começa e termina com esta

personagem, o espectador pode até questionar quanto do que viu na margem do rio é real ou fruto do sonho deste rapaz que introduziu este momento. Porém, em Teresa Villaverde, e neste filme especificamente, o sonho e a realidade são, regra geral, diferenciados já que as imagens do sonho são sempre mais fantasmagóricas, mais esbatidas, mais fugidias, como se feitas de fumo que se pode dissipar a qualquer momento porque são sonhos que nunca se poderão concretizar, não para estes jovens invisíveis e mutantes.

O que é interessante de perceber, contudo, nestes momentos oníricos de Villaverde, é justamente o contacto entre o real e o imaginado, entre o sonho e o concreto. Porque embora haja de facto uma separação visual entre o real e o imaginado (uma imagem mais esfumada para o que não está lá), o sonho aproveita quase sempre objectos concretos do real e movimenta-os. Ou seja, na cena em que Andreia se duplica, Andreia fantasma (ou Andreia espectro) dá um cigarro a Andreia real. É um objecto físico e, tanto quanto podemos ver no filme, a Andreia real fuma este cigarro. Já neste caso, o jogador de futebol dá um pontapé de bicicleta a uma bola que vai parar ao meio do rio e que fica à deriva com o rapaz do rio. Portanto, há uma separação entre o real e o imaginado, mas “sonhar também é realidade”, dizia Teresa Villaverde, e “a realidade também é mágica”, e é justamente esse questionamento da realidade e do sonho ou do imaginário, das barreiras impostas pela realidade e da possibilidade de atingir o sonho que Teresa Villaverde parece pôr em causa e em evidência através destas sequências oníricas. Momentos de fuga do real, mas em que o real está sempre presente, mesmo em objectos concretos que se movimentam no sonho. Quase como se, por mais que tentem, estas personagens não consigam fugir do real, mesmo em sequências oníricas. “E tudo isto é magia e a realidade também é mágica. Para o mal e para o bem” (Teresa Villaverde *apud* Moutinho 1996, 119).

A esta realidade mágica podemos associar um outro traço identitário deste filme (e da obra de Teresa Villaverde). O filme é tendencialmente muito escuro. Grande parte dele passa-se de noite, nos momentos em que estes jovens se tornam mais invisíveis e podem vaguear quase livremente pela cidade. O filme é tão escuro que, por vezes, é difícil perceber o que estamos a ver, conferindo, pois, um manto de invisibilidade a estes jovens mutantes. O espectador tem quase de tentar decifrar o que se passa. Essa escuridão em *Os Mutantes* é apenas mitigada pelas fogueiras à volta das quais os miúdos se juntam, e por momentos de cor intensa (e descritos no guião) em que os jovens se encontram em espaços associados a uma cultura de massas: a feira popular, por exemplo, onde Pedro e

Ricardo dormem e que os acorda com luzes e som; no caso desta sequência, a discoteca (em que o próprio guião descreve as luzes que mudam de cor várias vezes e que incidem sobre Pedro e Ricardo). Escreve Paulo Filipe Monteiro: “A deliberada resistência a uma realidade naturalista reforça-se também pelo recurso a cenas de escuridão (há mais cenas de noite do que de dia) ou de luminosidade exagerada [...]. A poética própria reforça-se ainda pelo uso brutal da cor: vermelhos, amarelos, tingindo os planos, comunicando a sensação de que algo está a explodir. Muitas vezes há mesmo chamuscas” (Monteiro s.d., 30), como aquelas à volta das quais os mutantes se juntam à noite nesta mesma sequência.

A esta escuridão e chamuscas, junta-se ainda o uso da música também referido por Paulo Filipe Monteiro. Nesta sequência, é o Bruce Lee que canta, alto e bom som, irrompendo da imagem quase de forma desconfortável para o espectador. “Tanto as cores como as canções, que quando surgem, em alto volume, são como cores que parecem encher o ecrã, são muito usadas por Teresa Villaverde para operar cortes abruptos entre cenas ou sequências.” (31). É o que se torna também evidente e aparente na leitura e análise desta sequência que acaba por servir como exemplo desta característica da obra de Teresa Villaverde.

#### E.C. 4.4.1.3. Andreia foge da instituição de Viseu para ir ter com a mãe

No filme estamos já a uma hora e quinze minutos do início. No guião, estamos na cena 45 e iremos até à cena 50. Há, porém, cenas no guião que não chegamos a ver no filme. Para já, analisemos, no guião, como Andreia torna a fugir de uma instituição governamental (antes havia fugido do hospital e, não sendo apanhada, tinha optado por voltar à instituição por ter fome e frio), desta feita já não para ir procurar o pai do seu filho, mas para ir encontrar a sua mãe, aparentemente o seu último reduto de esperança para ter ajuda com o fardo da maternidade.

Na cena 45, de madrugada, Andreia e Paula, com a ajuda de uns lençóis, fogem do Instituto de Viseu para a noite escura, sem trocarem uma palavra. Na cena seguinte, 46, é já dia e Paula e Andreia estão em movimento, estrada fora. “Vemos as cabeças e meio corpo de Andreia e de Paula e um bocado de estrada. Percebemos que estas estão sobre qualquer coisa que se move, uma camioneta de caixa aberta.” (Villaverde 1997, 75). Na próxima cena do guião, é noite novamente, no Parque Eduardo VII. Pedro, debaixo de uma chuva torrencial, sai do carro e fica estático onde este o deixou. Um

homem novo vem ter com ele e tenta chamar a sua atenção, mas Pedro “Continua tal e qual como está, a olhar para a frente” (76). Um rapaz sai de um carro perto de Pedro e vem ter com ele, mostra-lhe um relógio e diz que alguém lho deu sem ele pedir. O rapaz está contente. “Aos poucos a imagem do mar azul vai-se sobrepondo à imagem da cara molhada de Pedro.” (*Ibid*). Na cena 48, Pedro está a andar dentro da água do mar que lhe dá pelos olhos. Ouve-se uma voz *off* de Pedro a dizer que se chama Pedro e que todos os homens que já andaram no mar se chamam Pedro: “Todos têm o mesmo nome e o nome que têm é o meu nome. Eu ainda me chamo Pedro e eu sou como tu.” (77).

O guião segue para a cena 49, uma casa à beira da estrada. Andreia está no alpendre da casa com uma porta que bate com o vento atrás de si. Uma voz de uma mulher diz-lhe para fechar a porta. Paula responde que irá ela. “Andreia não se move. Um cão lambe-lhe os joelhos. Andreia está a chorar, mas nós não a vemos de frente.” (*Ibid*). Paula vem fechar a porta com um roupão que parece demasiado velho para ela e com muita maquilhagem. Ao ver Andreia a chorar vai para perto dela e pergunta-lhe porque chora. Andreia não chega a responder. “Um homem que parece ser atrasado mental fala com elas escondido atrás de uma árvore.” (78).

O guião segue, por fim, para a cena 50, momento em que Andreia se reencontra com a mãe no “lugar onde mora a mãe de Andreia” (*Ibid*). Um telefone toca insistentemente enquanto Andreia está sentada num *maple* de cócoras, sem se mexer. Finalmente, uma mulher, que rapidamente perceberemos tratar-se da mãe de Andreia, entra no espaço em que o telefone toca e assusta-se com a presença da filha. Andreia pede à mãe para, se for para saberem do seu paradeiro, não dizer onde está. A mãe atende o telefone. É para saber de Andreia, mas a mãe não diz nada sobre ela estar ali. A mãe desliga o telefone e pergunta a Andreia como entrou em casa, informando-a que já lhe ligaram do Instituto uma série de vezes e que sabe que ela está de barriga, para lhe mostrar. Andreia mostra. A mãe diz que já deve estar quase no final da gravidez, a não ser que vá ter gémeos. Andreia responde que não, que é só um. A mãe pergunta-lhe como sabe e “Andreia tenta esconder o seu sorriso de orgulho e vai até onde deixou o casaco e mete a mão num dos bolsos de fora” (80). Mostra à mãe a ecografia do bebé e fica à espera da reacção. A mãe não tem nenhuma. Diz a Andreia que ela tem de voltar ao Instituto, “já sabes que eu aqui não te posso ajudar. Estás melhor lá, e a mim não me convém ter problemas com o teu tribunal. Não vinhas pedir para ficar aqui, ou vinhas? O tribunal não deixa. Aqui não há condições, é o que eles dizem. E agora com o bebé é que



não há mesmo.” (81). Andreia pede dinheiro à mãe. Esta diz-lhe que arranja algum, pouco, mas algum. A mãe torna a perguntar: “Não vinhas pedir para ficar, pois não?” (*Ibid*). Andreia responde que não, “como a querer tranquilizar a mãe” (*Ibid*). A mãe diz-lhe que ainda não está curada, que Andreia sabe dessas coisas, e assim termina a cena.

O filme tem uma sequência muito mais rápida do que a apresentada no guião cortando três das cenas escritas no mesmo: a cena no Parque Eduardo VII (47); a cena na praia, na água do mar (48); a cena na casa à beira da estrada (49). De assinalar é o facto de as cenas cortadas serem também aquelas em que vemos quer Pedro, quer Andreia mais fragilizados. Pedro, regressado (ou expulso) de casa dos pais, renegado, volta a Lisboa apático, sem qualquer reacção, precisando depois de se “afogar” no mar fonte de vida, no mar purificador, para procurar e tentar reafirmar a sua identidade, para se tentar encontrar. Andreia, por seu turno, está numa casa à beira da estrada. Não se sabe exactamente onde será esta casa ou o que fará ali, só que Paula, a sua companheira de fuga, aparece com um roupão rosa que não parece ser para a sua idade e muito maquilhada. Uma casa à beira da estrada, maquilhagem exagerada numa rapariga tão jovem, poderá querer simbolizar uma espécie de bordel de beira da estrada, mas isso nunca é confirmado. O que é descrito de forma clara é que Andreia chora. Raramente vemos Andreia a chorar no filme. Apesar do difícil fardo da maternidade que carrega sozinha, Andreia é uma personagem de força, de rebeldia contra as instituições e contra a convenção de géneros. “[M]esmo que as suas personagens [de Teresa Villaverde] sejam vulneráveis, elas não são vítimas e procuram sempre o reconhecimento.” (C. O. Ferreira 2004, 117). Estas cenas que foram cortadas no filme (mas que não sabemos se terão sido filmadas) mostram estas personagens de uma forma mais vulnerável, mais vitimizada. Do filme final constam apenas as cenas 45 (fuga das raparigas), 46 (as raparigas na carrinha de caixa aberta) e 50 (o encontro com a mãe). Foquemo-nos então na sequência e nos momentos que encontramos no filme e similitudes ou diferenças em relação à sua descrição no guião.

No filme a cena da fuga de Andreia e de Paula começa com as duas raparigas a descer pelas janelas do edifício como se fossem escadas. Contrariamente ao que se passa no guião, as raparigas não começam dentro do Instituto nem descem por lençóis. Descem antes pelas janelas, meio penduradas. Depois, conseguem abrir a porta, entram numa capela e o filme corta para a imagem da cabeça de Andreia a levitar na rua, semelhante a uma imagem que vimos de Franklin no início do filme, semelhante ainda à imagem de Ricardo quando se debruça da janela do carro. Andreia não dorme, tem os olhos abertos.

Paula sim, dorme ao seu lado numa carrinha de caixa aberta. Mais uma vez temos os jovens em movimento, que fogem não só da instituição, mas que procuram a liberdade no movimento. Andreia, na carrinha de caixa aberta, levita no asfalto, como Franklin e Ricardo já o fizeram também previamente na narrativa. Todos arriscam a vida por uma sensação de liberdade, mesmo que fugaz. Mas, enquanto Andreia e Franklin parecem livres neste movimento de libertação (ainda que por breves momentos), nesta necessidade de respirar todo o oxigénio; Ricardo parece mais agoniado (na cena previamente analisada), parece sofrer com a liberdade temporária.

Por outro lado, se anteriormente Andreia fugiu para encontrar o seu *Black*, agora foge para ir ter com a mãe. É a segunda protagonista que volta a “casa”. O problema é que nem Andreia, nem Pedro (que também retornou a casa), têm verdadeiramente algum sítio onde voltar. Pedro, que volta a casa do pai, rapidamente percebe que não é bem-vindo e que não pertence já ali ou àquelas pessoas (talvez nunca tenha pertencido). Ninguém o quer (como o próprio acaba por dizer quando pergunta à Assistente Social porque não o quer para ser seu). Andreia, na cena com a mãe, irá também confirmar que ninguém a quer, nem a ela, nem ao seu bebé.

Andreia retorna a casa da mãe e a sequência é muito semelhante à descrita no guião. A mãe de Andreia não atende o telefone no filme, este pára de tocar e a mãe informa a filha que já ligaram várias vezes para saber do seu paradeiro e que ela sabe que Andreia está grávida. No filme, contudo, percebemos melhor do que no guião que Andreia parece satisfeita ao mostrar a barriga à mãe. Ao longo da trama já foi revelado que Andreia não está contente por vir a ser mãe. Ainda assim, esta é talvez a primeira (e única) vez que ela sorri ao mostrar a barriga, orgulhosa perante a mãe por se ter tornado mulher. Essa transformação de Andreia em mãe, todavia, vem apenas acentuar a incapacidade da mãe de Andreia ser efectivamente sua mãe e cuidar dela. Andreia tem de se transformar em mãe da sua mãe. A mãe informa prontamente a filha, esperançosa de poder ficar com a mãe, que não pode ficar perguntando-lhe (como no guião): “Não vinhas pedir para ficar, ou vinhas?”. Vemos a cara de desapontamento de Andreia que, de um sorriso, passa para um semblante mais fechado. A mãe continua a falar justificando-se que não pode cuidar dela, mas o plano mantém-se na cara de Andreia enquanto a mãe fala. Está claramente desiludida. O plano permanece sempre na cara de Andreia até ao final do diálogo da mãe que continua a dizer que não está bem e que não pode cuidar da

filha, também ela recusando a maternidade que Andreia igualmente recusa (recusa com o seu filho por nascer, mas não com a sua própria mãe).

Contrariamente ao que acontece no guião, porém, a cena acaba de uma forma distinta. A mãe de Andreia está sentada num cadeirão florido, no mesmo cadeirão onde se sentou para falar com a filha, rodeada pela carpete vermelha. Não há mais nada em cena. De um ponto de vista de cima, picado, Andreia entra em plano e aproxima-se da mãe. Coloca-se de joelhos e deita a sua cabeça sobre o colo da mãe. Esta faz festas na cabeça a Andreia. Tudo é apresentado em câmara lenta, numa espécie de *dream sequence*, mais um momento onírico e de sonho. Porém, neste caso, o espectador não consegue ter a certeza se o que vê é real ou imaginado. Na verdade, enquanto nos outros momentos oníricos a imagem esfumada de Andreia fantasma (por exemplo) simbolizava de forma directa a irrealidade do momento; neste caso a imagem é absolutamente real, não há nada que leve o espectador a pensar que isto possa não ter acontecido. Ainda assim, a forma como é filmado, a câmara lenta, o ponto de vista picado, tudo nos remete para uma sequência de sonho que questiona a realidade.

Adicionalmente, toda esta cena vem corroborar o que já havíamos assinalado previamente: os pais em *Os Mutantes* furtam-se à sua responsabilidade como pais, desculpam-se com a sua impossibilidade de assumirem os seus papéis, remetendo para os filhos o papel e o peso da paternidade. São os filhos que cuidam dos pais. É Andreia que cuida da mãe, não o contrário, daí também a irrealidade de ser a mãe que afaga o cabelo da filha num gesto tão maternal e aparentemente tão dissonante relativamente à restante cena descrita. Esta recusa da maternidade e da responsabilidade por parte da mãe de Andreia, repete-se em Andreia que também não quer assumir que é mãe e que não tem tampouco idade ou maturidade para compreender e lidar com a sua condição. Contudo, Andreia assume a responsabilidade de proteger a própria mãe. Esta sequência (que se segue à sequência de Pedro que regressa a casa dos pais sendo rejeitado – cenas 36 a 41) mostra definitivamente a vontade destes jovens mutantes pertencerem a algum lado, encontrarem a sua casa, e a inevitável rejeição a que são sujeitos, a sua deslocação em relação à sociedade: sem casa, sem porto, sem família, sem apoio, sem conseguirem construir ou encontrar os alicerces que lhes permitiriam pertencer ao mundo.

#### E.C. 4.4.1.4. O final de Andreia

O final do filme é duro para Andreia. Finalmente dá à luz numa casa de banho e, não tendo assumido a responsabilidade da maternidade, fica ainda mais sozinha e desamparada. É exactamente isso que analisaremos de seguida.

No guião, estamos perante as cenas 54 e 55. O final de Andreia começa de forma abrupta com aquilo que todos sabíamos que ia acontecer, mesmo Andreia, mas que a apanha, a ela e ao espectador, de surpresa. “Uma mão, a mão de Andreia, embate contra a madeira de uma porta. Um pé faz pressão contra a parede. Outra mão faz pressão contra os azulejos da parede. A testa a transpirar de Andreia. Os dentes a apertarem com tanta força os lábios que os fazem sangrar. A respiração de Andreia. Os olhos muito abertos.” (Villaverde 1997, 88). O próprio início da descrição da cena 54 na casa de banho é com frases curtas. Assertivas. Incisivas. Duras. Visuais. Andreia, na casa de banho, sozinha, tem o seu bebé em total agonia. “As mãos sujas de sangue a deixarem marcas nos azulejos. As duas mãos apoiadas na borda da retrete já com um bocado de sangue. A cabeça outra vez para trás a escorrer água. Os olhos a fecharem-se e a abrirem-se de medo. A boca a morder a mão. [...] Os olhos revirados. E os dentes sempre a morderem os lábios. O pé outra vez contra a porta.” (*Ibid*). Não há melhor descrição desta cena, mais acutilante e realista, do que a que é dada pela própria Teresa Villaverde no guião. É neste cenário, desta forma, que Andreia dá à luz, sozinha, como sempre esteve no filme.

Na cena 55, Andreia sai da casa de banho e é revelado que se trata de uma casa de banho pública de uma estação de serviço. Andreia dirige-se ao café da estação de serviço, “vai pelo caminho a ensaiar o tom de voz para poder pedir qualquer coisa no café” (89). Entra e vai directa ao balcão pedindo com a voz sumida o que ensaiou: um galão quente. Andreia pega no seu galão e dirige-se a uma mesa. “Andreia treme muito. Bastante mesmo. [...] Do lugar onde está sentada, Andreia pode ver o bloco das casas de banho. Andreia está a olhar para lá fixamente com uma expressão que para nós é nova, nunca a vimos na cara dela, e talvez até nunca a tenhamos visto na cara de ninguém.” (*Ibid*). O guião descreve como também nós (espectadores) vemos a casa de banho e uma senhora a sair de lá a gritar. Um homem vem ter com ela, depois um rapaz, até que finalmente a senhora torna a entrar na casa de banho e sai com um bebé recém-nascido nos braços. Os três vão juntos até à loja onde o bebé é embrulhado em toalhas de praia e alguém faz um telefonema. “A mulher não larga o bebé. Alguém traz uma cadeira para a mulher se sentar. A mulher senta-se. O homem anda de um lado para o outro. O homem

tenta acender um cigarro. Os fósforos partem-se. Alguém dá lume ao homem. O homem fala para toda a gente. A mulher embala o bebé.” (*Ibid*). Chega uma ambulância e os homens da ambulância entram na loja e levam o bebé. A ambulância parte. Andreia coloca mais um pacote de açúcar no bolso e levanta-se. “Andreia deixa o café a andar com as pernas muito juntas. Passa pelas bombas de gasolina e atravessa para o outro lado da estrada.” (90). Passa um carro de polícia. Andreia sai da estrada e entra no pinhal. “A terra vai ficando com sangue e o céu vai ficando escuro, lentamente cada vez mais escuro. Ouvimos o som de Andreia a respirar e o barulho dos seus pés a andarem sobre a caruma seca.” (*Ibid*). No guião, assim termina a história de Andreia, a esvair-se em sangue no meio de um pinhal, sozinha. Não mais ouviremos falar dela ou leremos a sua história.

O filme é muito fiel ao que está escrito conseguindo ser tão ou mais acutilante e doloroso de ver como é o guião de ler. A sequência começa com uma imagem de cima, um plano picado de Andreia a segurar-se às paredes e à sanita. Depois, o filme corta para um plano de perfil quase só da cara de Andreia a gemer e a pingar. Esta revira os olhos como se fosse desmaiar. Finalmente é revelado que Andreia só tem a camisola amarela vestida, mais nada para baixo. A cena não tem qualquer diálogo, só os gemidos de Andreia que ela tenta abafar com a mão. Quase toda a cena parece em câmara lenta, de tão dolorosa e desconfortável que é de ver, com Andreia sempre aprisionada naquele espaço e naqueles planos maioritariamente apertados. A um dado momento finalmente o plano abre para revelar Andreia sentada na sanita, que se levanta e senta no chão. Voltamos a ver um plano apertado da cara dela e não o resto do corpo. As mãos estão cheias de sangue e ela tenta limpá-las ao papel higiénico. Debruça-se sobre a sanita, sempre a gemer de dor. É aflitivo de ver. Incómodo. O filme corta para o chão da casa de banho cheio de sangue e Andreia de cócaras. Tenta limpar-se e ao sangue no chão com o papel higiénico. Finalmente o sofrimento parece terminar com uma mão marcada de sangue na parede e depois silêncio. Há um grande plano dos olhos fechados de Andreia, o cabelo encharcado de suor. Andreia pisca os olhos, mas não os chega a abrir.

Esta é, sem dúvida, uma das cenas mais violentas e difíceis de ver no panorama do cinema português. Erwan Huignien escreve sobre esta:

Andreia voulait disparaître et tentait de cacher qu’elle était enceinte. A présent, elle a atteint le bout de sa route, son corps s’ouvre, se déchire, son visage se défait, elle semble au bord de l’asphyxie. La séquence s’éternise, passe par cette phase où le spectateur se trouve lui aussi à bout de souffle, et dure encore pour devenir autre chose, comme si elle ne devait jamais s’arrêter. Le malaise s’installe et le

spectateur partage quelque chose de l'épreuve que subit la jeune fille, obligé de la regarder, jusqu'à avoir l'impression que sa souffrance est tout ce qui existe dans le monde à ce moment – c'est la règle du film et son âpre générosité. Sur le sol, Andreia essaie d'effacer le sang, tentative maladroite de ne laisser aucune trace alors que, lorsqu'elle sortira, tremblante, elle y abandonnera plus que cela: son bébé, comme une partie d'elle-même dont elle s'est violemment séparée. (Huiguenin 1999)

Uma cena longa e violenta (uma citação também longa mas necessária) que desconforta o espectador, mas o obriga, ao mesmo tempo, a acompanhar todos os detalhes do sofrimento de Andreia.

Interessante também é o facto de esta cena representar uma situação tão romantizada e mitificada socialmente: o parto, a maternidade. “A maternidade ainda nos dias de hoje é extremamente romantizada e, como consequência disso, todas as dificuldades enfrentadas pelas mulheres durante a gestação, puerpério e maternidade em geral, são negadas e desprezadas.” (Carvalho, Schiavon e Sacco s.d., 5). Teresa Villaverde, pelo contrário, neste filme mostra-nos não só todas as dificuldades pelas quais Andreia passa como futura mãe (e todas as dificuldades pelas quais passam a mãe de Andreia e os pais Pedro e o que isso provoca nos filhos), como culmina toda essa temática da dificuldade da maternidade numa cena de parto de extrema violência.

Desde a condenação de Eva feita por Deus e citada por Génesis, III, 16, que se considera que a mulher sofre como castigo os padecimentos da gravidez e as inevitáveis dores do parto. Já as representações da mulher datadas da Antiguidade representam um corpo que, em parto, sofre: sofre com dor, sofre com medo. [...] A estreita ligação entre vida e morte no crucial momento do parto são um tema universal. (Correia 1998, 367)

Também Badinter escreve que “a maternidade, tal como concebida no século XIX a partir de Rousseau, é entendida como um sacerdócio, uma experiência feliz que implica também necessariamente dores e sofrimentos. Um real sacrifício de si mesma. Se tanto se insiste nesse aspecto da maternidade, com uma certa benevolência, é sempre para mostrar a adequação perfeita entre a natureza da mulher e a função de mãe” (Badinter 1985, 249). Andreia, porém, inadequada na sua função de mãe, que não faz parte da sua natureza de mulher, parece ser castigada com um parto ainda mais sofrido do qual não nasce efectivamente uma mãe, não no sentido clássico do termo de mãe que nutre.

Segundo Pamela Ryan (que analisa a maternidade na literatura),

It has been a common assumption, endorsed by cultural ideologies of femininity, that women find fulfilment in bearing and raising children. Traditionally, it is as though women's "natural" function is to become mothers, and, conversely, those women who do not have children, either because they are unable to, or because they choose not to, are classified as abnormal, unnatural, or deprived. (Ryan 1991, 24)

Andreia não quer ser mãe o que, segundo Pamela Ryan, seria considerado anti-natural. Este facto parece castigar Andreia e marcá-la nesta cena do parto bem como nas cenas posteriores, quando esta deixa o seu filho para trás.

Maria de Jesus Correia, citando H  lene Deutsch escreve que "em rela  o aos filhos, todas as mulheres repetem a história da sua própria rela  o com a sua mãe" (H  lene Deutsch *apud* Correia 1998, 367). Andreia repete essa história: abandona e não assume o filho, como a sua mãe também não a assumiu e a abandonou deixando-a    sua sorte (como o filme revelou poucos minutos antes). Contudo, enquanto a mãe parece faz  lo sem consequências (ou não, na verdade o espectador nunca vê o final da mãe de Andreia), Andreia não.

Depois desta violent  ssima cena do parto, que transgride todas as regras tácitas quanto    representa  o de um parto como algo natural, bastião da feminilidade e "bom", Andreia sai da casa de banho, vai para o café da área de serviço e espera que alguém encontre o seu filho. Enquanto olha para a porta da casa de banho onde acabou de dar    luz, Andreia chora com uma expressão que, descreve Teresa Villaverde no guião, talvez até nunca tenhamos visto na cara de ninguém. Através de um ponto de vista de Andreia vemos a senhora a encontrar o bebê e toda a azáfama lá fora, mas o som permanece o do café numa calmaria sonora falsa. Finalmente, alguém entra no café a pedir ajuda porque se encontrou um beb   na casa de banho e o momento de calma no café dissipa-se. A senhora que encontrou o beb   entra com ele e pede para chamarem uma ambulância. O bebê chora. Ouve-se a ambulância. A senhora sai com o bebê em direc  o    ambulância. Andreia pouco se mexe. Olha para o que se passa lá fora, os olhos vermelhos de lágrimas (não sabemos por que tipo de dores chora). Andreia acaba por se levantar e por, muito lentamente, se afastar da esta  o de serviço de pernas muito juntas, atravessando a estrada. O filme corta para Andreia já no pinhal. Andreia vagueia a cambalear. Olha para cima e temos o ponto de vista dela do topo das   rvores. As   rvores andam    roda. Andreia

colapsa no chão e o plano volta à cara dela. Andreia tenta levantar-se. Ergue-se com dificuldade e continua a andar pelas árvores. Agora só vemos o que ela vê. Fica mais escuro, cada vez mais escuro, até ficar tudo negro. Só o som de Andreia a gemer é ouvido.

O futuro de Andreia enquanto futura mãe foi (como pudemos acompanhar ao longo do filme) difícil, mas o futuro de Andreia depois da maternidade, e depois de recusar a maternidade, torna-se numa incógnita, não sabemos sequer se terá um futuro, quase como se uma mulher que recusa a sua função de mãe não tivesse lugar no mundo. “[A] maternidade é, ainda hoje, um tema sagrado. Continua difícil questionar o amor materno, e a mãe permanece, em nosso inconsciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oblato.” (Badinter 1985, 9). Como escreve também Isabel Leal, citada por Maria de Jesus Correia, actualmente o conceito de maternidade ainda adere a uma “lógica ancestral de que o feminino se cumpre no materno; como se o materno não fosse uma possibilidade do feminino mas o feminino ele mesmo” (*apud* Correia 1998, 370). Recusando a maternidade e, portanto, o seu filho, é como se Andreia recusasse a sua feminilidade e com isso a sua vida. Depois de cumprir a função dolorosa do parto, já não incubadora de ninguém, desaparece da história e a sua própria vida desvanece-se. Enquanto a história das personagens masculinas parecia dependente apenas delas, a história de Andreia parece diametralmente associada à sua maternidade, daí que termine quando esta dá à luz e recusa o seu papel de mãe. É este o fim de Andreia.

#### E.C. 4.4.1.5. O final de Ricardo

No guião, a descrição do que acontece a Ricardo ocorre na cena 59 (depois de vermos Ricardo a deambular sozinho por Lisboa pela primeira vez – cena 56 – e de Pedro retornar ao Instituto de Reeducação dos Rapazes depois de tentar voltar a casa – cena 57). No filme, acontece momentos depois de Andreia desaparecer no pinhal. Atentemos, porém, a como originalmente Teresa Villaverde imaginou este momento no guião, percebendo depois o que efectivamente conseguiremos ver no filme.

Na cena 59 do guião estamos no Instituto de Reeducação dos Rapazes. Um muito grande plano da televisão mostra-nos os pontos da cara de alguém que ainda não é possível identificar. O guião descreve como, à medida que nos vamos afastando da televisão, se revela como todos os rapazes do Instituto olham com espanto para a televisão, à excepção de Pedro que dorme numa cama de uma camarata. Sandro acorda



Pedro e diz-lhe que mataram Ricardo. Pedro primeiro não acredita em Sandro mas, perante a insistência deste, “levanta-se de um salto. E olha para Sandro. Tudo se passa num instante, mas ao olhar para Sandro percebe que Sandro está a falar a sério” (Villaverde 1997, 92). Sandro diz que Ricardo foi morto à pedrada depois de tentar assaltar uma loja. Pedro sai da camarata e ao atravessar o Instituto é descrito o ambiente de tensão: os rapazes estão nervosos e inquietos e Artur quer sair à força do Instituto para dar cabo de tudo. “Pedro está como que paralisado, afasta-se de todos. Os seus olhos vidrados estão molhados, mas as lágrimas não caem.” (94). Samuel vem confortar Pedro que conforta também Samuel. O Director, para manter a ordem, diz que todos os rapazes devem ser levados para dentro, mesmo Pedro e Samuel que não estão a fazer nada. A Assistente Mulher recusa-se: “Eu não ponho. Ponha você. Eles não estão a fazer mal nenhum. Eles estavam sempre juntos. Como é que você não percebe.” (95). O Director afasta-se da Assistente sem dizer mais nada e chama por Pedro e Samuel. “Pedro sem olhar para o director, como se não tivesse sequer ouvido, atira-se para dentro da água da piscina e nada. Nada de um lado para o outro, quando chega ao outro lado dá a volta para voltar para trás. [...] Pedro continua a nadar vestido. Gradualmente a imagem de Ricardo vai-se sobrepondo à imagem de Pedro a nadar na piscina.” (*Ibid*). Neste momento no guião temos, no meio da descrição da cena, uma indicação de “a).”. Parece um parêntesis ou um interregno que se interpõe à cena que corre. Em vez da existência de uma cena específica que descreve a morte de Ricardo, no guião temos apenas a indicação de “a).”, uma sequência de imagens, uma adenda que se insere na cena 59 e que identifica o momento da morte de Ricardo.

“Ricardo tem um capuz de lã preta na cabeça, só se vêem os olhos. Os olhos mostram medo. Ricardo volta-se para trás. Ricardo foge.” (96). O guião continua com a descrição da tentativa de fuga de Ricardo que, contudo, é apanhado por umas mãos que, de seguida, batem com a sua cabeça no chão:

Outras mãos arrancam-lhe o capuz preto da cabeça e podemos ver a cara do Ricardo inteira. A cara de Ricardo já está coberta de sangue. Uma outra mão ainda. Uma mão que tem uma pedra, dá na cabeça de Ricardo o golpe que faz com que os seus olhos congelem a expressão. O corpo morto de Ricardo é arrastado. O corpo morto de Ricardo ainda recebe com uma pedra. O corpo morto de Ricardo estremece. Os olhos muito escuros de Ricardo estão turvos de sangue. (*Ibid*)

Neste momento violento da morte de Ricardo mantemos, mais uma vez, a escrita de Teresa Villaverde para sermos fiéis à descrição pungente que é conseguida pela cineasta.

Pedro continua a nadar na piscina enquanto o final de Ricardo é descrito. O guião revela que enquanto a morte de Ricardo é vista, Pedro nunca desaparece totalmente do ecrã, quase como se o falecimento de Ricardo pudesse ser também mais um momento onírico do filme. “O Ricardo já está morto e penduram-no na corda que abanava na árvore. O corpo dele abana. As pessoas vão embora.” (*Ibid*). Pedro na piscina fala com Ricardo com a corda ao pescoço e pergunta-lhe o que é morrer. Ricardo diz que ainda não sabe muito bem porque morreu há pouco tempo. Pedro insiste e pergunta a Ricardo o que sente. Ricardo responde “Sinto que não posso fugir.” (97). Pedro diz a Ricardo que não acredita que ele morreu. “Pedro luta com um vigilante que tudo faz para o tirar de dentro da piscina.” (*Ibid*) E assim termina a cena e a sequência da morte de Ricardo.

No filme, a sequência de imagens e de eventos passa-se de forma distinta. Depois de ficar escuro no pinhal onde Andreia cambaleia, a narrativa passa para Pedro a dormir não se percebe exactamente onde. De seguida, vemos Ricardo a aparecer de bicicleta e a colocar o capuz de lã na cabeça que lhe cobre toda a cara menos os olhos. O filme corta para Ricardo a fugir no que parece ser um armazém com uma caixa na mão. É apanhado por três homens, ou rapazes mais velhos, e grita por ajuda. A ajuda, porém, não vem e Ricardo está no chão a ser pontapeado pelos homens. Um deles bate com a cabeça de Ricardo no chão. A cabeça e o chão já têm sangue. Ricardo continua a gritar, a dizer que não fez nada, que já chega, mas continua a ser pontapeado. Uma das mãos tira-lhe o capuz que lhe tapava a cara. A cara de Ricardo está completamente ensanguentada. Finalmente, os homens páram. Ricardo fica ensanguentado e inanimado no chão, morto. Há um corte brusco para o corpo de Ricardo a ser arrastado. A sua cabeça deixa um rasto de sangue no chão de cimento. Depois da cena da sua morte, o filme segue para imagens de Ricardo a passarem numa televisão e uma mão de uma criança não identificada que acaricia a cara de Ricardo em jovem na televisão. Depois surgem então alguns dos momentos descritos na cena 53: Artur a tentar sair do Instituto, Pedro sem reacção, mas a cena torna-se mais curta, sem o momento onírico em que Pedro fala com Ricardo acabado de morrer.

A morte de Ricardo, no filme, é dada de forma mais brusca, mais violenta, sem preparação. O espectador não sabe de antemão que Ricardo morreu tendo depois uma ilustração de como isso poderá ter acontecido e que poderá até ser ou não imaginação de

Pedro (como no guião). No filme o espectador é directamente atirado para o momento em que Ricardo é apanhado e brutalmente pontapeado, e isto apenas escassos minutos depois da cena em que Andreia dá à luz na casa de banho. Uma nova vida do filho de Andreia (também mulato) pela vida de Ricardo. Carolin Overhoff Ferreira identifica os adolescentes de *Os Mutantes* como alegoria para a crise de identidade no cinema, e para a crise de identidade de Portugal num momento pós-descolonização e pós-entrada na União Europeia em 1986 (cf. C. O. Ferreira 2005, 36-37). Nesse sentido, pergunta a autora, “does this mean that the allegory of the adolescent in Portuguese film necessarily contains a pessimistic view of troubled postcolonial Portugal incapable of growing up?” (C. O. Ferreira 2005, 37). No caso deste filme, a morte de Ricardo parece mostrar que Portugal pós-colonial ainda não foi capaz de crescer e de aceitar descendentes africanos e da colonização. Os emigrantes das antigas colónias, mesmo os já nascidos em Portugal (como Ricardo parece ter sido) não são bem-vindos neste Portugal que Teresa Villaverde pinta, neste Portugal que é também transnacional e que talvez pudesse ser qualquer país da Europa. Como se mantém um discurso e uma ideologia neo-colonialista, os descendentes das antigas colónias sofrem ainda mais as consequências de uma vida marginal para a qual são empurrados e onde não têm qualquer espaço para sobreviver. Ricardo morre; o *Black* de Andreia (Miguel Ângelo) nunca aparece e não chega sequer a ter presença no filme; Zezito (o irmão do *Black*) é ameaçado pela própria Andreia com uma arma; o filho mulato de Andreia é abandonado e deixado à sua sorte. Todas as personagens de ascendência colonial/africana têm um futuro ainda mais incerto do que os restantes mutantes, um futuro sempre mais ameaçado e prestes a terminar.

Nesta sequência da morte de Ricardo é também importante notar a forma como, já morto, de olhos fechados, Ricardo é arrastado pelo cimento deixando um rasto de sangue atrás de si. O filme já havia apresentado imagens semelhantes anteriormente, imagens de momentos e movimentos de libertação em que as cabeças das personagens pendiam perigosamente para o asfalto, ou para carris: Franklin no comboio com a cabeça a pender para os carris; Andreia no carro com a cabeça a pender para o asfalto; Ricardo pendurado fora do carro com todo o corpo em vertigem sobre o asfalto. Todos de olhos fechados, todos a tentar experimentar a liberdade. Erwan Huiguinen escreve: “Ils sont aussi un peu des morts-vivants qui hantent la ville: l’arrêt, c’est la mort, et seule la fuite leur permet de se sentir en vie.” (Huiguinen 1999). Ricardo morreu, mas o movimento continua, de olhos fechados a ser arrastado (já não a levitar) pelo chão. É como se o

movimento de libertação para Ricardo só fosse possível através da morte. Só a morte lhe poderia trazer a liberdade porque a sociedade pós-colonial não lhe permite ainda habitar um espaço e sentir-se integrado ou livre. Mesmo quando fechava os olhos fora do carro e quando “respirava” a liberdade, Ricardo estava nauseado. Agora, de olhos fechados e arrastado, é livre finalmente, mas nunca encontrou o seu espaço.

#### E.C. 4.4.1.6. O final de Pedro

Dos três adolescentes, Pedro é o que parece ter um final no filme menos violento e menos determinista. Porém, continua a ser um final sem futuro, sem esperança, e agora, para Pedro, sem companheirismo.

No guião estamos na cena 61. Depois de saber da morte de Ricardo, Pedro foge novamente do Instituto, mas desta feita, e pela primeira vez, sozinho. O vigilante apanha Pedro e não o quer deixar sair. Pedro diz ao vigilante que não é capaz de estar lá dentro, que precisa de apanhar ar (o ar – oxigénio – de que os adolescentes tanto precisam neste filme para se sentirem livres). O vigilante não é demovido e diz a Pedro que não o pode deixar sair, mas Pedro tira uma faca do bolso e acaba por cortar a mão do vigilante. Foge.

Na cena 62, Pedro caminha na Rua Augusta e noutras ruas da baixa lisboeta. Quando o rapaz do acordeão vem ter com ele, Pedro empurra-o. “Pedro entra no vão de escada de um prédio semi-abandonado, espreita em volta e vê alguém deitado no chão com uma camisola que já tínhamos visto vestida em Ricardo.” (Villaverde 1997, 98). Pedro chama por Ricardo, mas quem veste a camisola é na verdade uma mulher. Pedro exalta-se, começa a perguntar onde está o Ricardo, “começa a lutar com a mulher para ela lhe dar a camisola” (99). Finalmente, Pedro consegue recuperar a camisola de Ricardo, empurra a mulher e vai-se embora.

O guião regressa à beira-rio onde previamente Pedro e Ricardo se tinham divertido com um grupo de rapazes. Pedro anda por lá com a camisola de Ricardo vestida. Dirige-se aos rapazes que lá estão e pergunta pelo Ricardo. Um dos rapazes parece confuso, pergunta a Pedro se não sabe o que aconteceu, outro rapaz diz-lhe que o Pedro sabe. Pedro grita por Ricardo.

Cena 64, de volta a casa dos pais de Pedro. “De madrugada em casa dos pais de Pedro, Pedro está a dormir num colchão no chão ao pé da porta de saída para a rua.”

(100). O irmão de Pedro prepara-se para sair. Segura na maçaneta, mas olha para Pedro. De olhos abertos, Pedro olha para o irmão que olha para ele. Pedro pergunta ao irmão onde vai. Vai trabalhar. Pergunta-lhe quando volta. Pergunta-lhe depois porque não vai para Lisboa. O irmão responde “E depois, como é que era? (*Frase para dizer só com os olhos.*)” (102). O irmão de Pedro torna a pegar na maçaneta, mas agora sai de casa e fecha a porta atrás de si. “Pedro afunda a cara na almofada.” (*Ibid*).

O guião termina na cena 67. O irmão de Pedro anda pelo caminho de terra. “Ele anda com passos muito rápidos. Sempre o mesmo ritmo dos passos. Sempre em linha recta. [...] Sempre sério. [...] Anda sempre e sério.” (103).

O filme é muito fiel ao guião no final que é atribuído a Pedro. Depois de saber que Ricardo morreu, vemos a fuga de Pedro do Instituto porque precisa de apanhar ar, porque parar é morrer e só a fuga lhe permite sentir-se vivo. Pedro vagueia pela primeira vez sozinho pelas ruas de Lisboa. De seguida, encontra a rapariga que tem a camisola de Ricardo e luta com ela para a recuperar, tentando, com a camisola, recuperar um pouco de Ricardo e do companheirismo que partilhavam. Com a camisola de Ricardo vestida, Pedro pergunta por Ricardo à beira-rio, onde antes se divertiu com ele e partilhou a sua companhia. Pedro grita pelo nome de Ricardo para o rio, como se isso o pudesse trazer de volta. Finalmente, o filme corta para Pedro a dormir no chão da casa dos pais. Como se tivesse desistido de tentar ou de viver, procurando ainda uma réstia de companheirismo em casa e no irmão, Pedro retorna a casa. Contudo, o filme já o mostrou antes, as casas dos pais destas personagens e destes jovens não são verdadeiramente as suas casas, não lhes pertencem. Pedro dorme no chão e quando pede ao irmão para não ir, para ficar com ele, o irmão não hesita e sai fechando a porta atrás de si. Depois disso, só negro e o filme termina.

Dos três jovens, o final de Pedro é o menos trágico. Porém, continua a ser um desfecho sem esperança ou futuro, continua a ser desolador: Pedro, completamente sozinho, sem nenhum espaço que possa habitar ou chamar seu, retorna a casa dos pais de onde foi expulso antes, onde ninguém o quer e onde ele não quer estar. Ainda assim, Pedro pára de fugir e deixa-se ficar em casa. Parar é morrer (cf. Huiguenin 1999). Mas Pedro pára porque estes adolescentes mutantes não têm um espaço que possam habitar na sociedade, nem a sua casa é a sua casa, nem o seu corpo parece ser o seu próprio corpo ou habitável. “A denúncia é subtil mas clara: os adolescentes não possuem lugar na

sociedade e a sua vontade e necessidade de reconhecimento não é atendida.” (C. O. Ferreira 2004, 113).

#### **E.C. 4.4.2. Considerações finais quanto a *Os Mutantes***

Pese embora a dificuldade encontrada na selecção de seis momentos marcantes em *Os Mutantes* (e ainda que seguir e estandardizar uma narrativa multifacetada que acompanha três intrigas distintas numa estrutura e lógica narrativa não-lineares nos tenha obrigado a, amiudadas vezes, adaptar a estrutura da nossa análise à do filme, tornando-a também numa análise caleidoscópica e entrecortada), estes ilustram de forma clara quer os temas fortes abordados por Teresa Villaverde neste filme, quer a construção narrativa, a estética de realização e de escrita usados pela cineasta para melhor representar esses temas. Os grandes planos, as sequências longas e em câmara lenta, o aprisionamento das personagens em espaços indefinidos e em planos tão próximos que quase conseguimos tocar em Andreia, Ricardo e Pedro, aproximam de tal forma o espectador ao que se passa no ecrã que é impossível ficar indiferente. É impossível continuar a não ver ou a ignorar os jovens mutantes e invisíveis que assombram esta Lisboa que é muito mais do que Lisboa, que simboliza a jovem Europa à procura de uma identidade e de um espaço para estes jovens.

Identidade, pertença, integração, ruptura e juventude são os temas fortes que são representados em *Os Mutantes*. Baseado na história de três adolescentes que não pertencem a lado nenhum, que, por mais que tentem, não se conseguem integrar ou sentir em casa mesmo na própria casa e no próprio corpo, o filme “dispara para vários sítios para responder a essa deslocação que arde nos olhos das personagens; por isso as imagens tingem-se de cor, por isso os pesadelos, coisa exclusiva, são atirados para a frente. O que arde neste filme é um desejo selvagem de ruptura” (Câmara 2001). É justamente isso que é possível observar nos seis momentos que analisámos com maior detalhe: a multi-narrativa que se funde no ecrã, o desejo de pertença e, perante a impossibilidade de integração e de pertencer a algum espaço, o desejo de ruptura, a deslocação, os movimentos de libertação, os momentos oníricos de sonhos futuros, a desolação, a desistência, a morte, a incógnita em relação ao futuro. Longe de ser “apenas” um filme sobre estes jovens e a sua dificuldade de integração em Portugal, tal como escreve Carolin Overhoff Ferreira, em *Os Mutantes*, os adolescentes em ruptura funcionam como metáfora para um Portugal com uma identidade em ruptura no pós-colonialismo: “the

difficulties in constructing subjectivity are marked as much by the hegemony of Portugal's identity as an empire as by the modernization that results from Portugal's adhesion to the European community in 1986." (C. O. Ferreira 2005, 36). Adicionalmente, "In relation to the postcolonial identity crisis, the adolescent as allegory can thus indicate the perspective to change the situation." (40). No filme, porém, apesar do movimento constante das personagens que aparecem num estado permanente de fuga das instituições (e de fuga de si), nada muda realmente. As caras destes adolescentes sem casa e em ruptura são apagadas e só as vozes ficam, até que nem isso permanece. Andreia, por exemplo, desaparece no escuro e apenas os seus gemidos persistem. Também anteriormente no filme, numa parede cheia de *graffitis*, são ouvidas as vozes das jovens que desapareceram, o nome das adolescentes sem rosto, os pedidos esquecidos, escritos nas paredes e que se repetem: "Tira-me daqui, mãe!", "Viva a liberdade!", "Quero o meu pai.", "Pati.", "Odeio estas mulheres todas!", "Abaixo o instituto!", "Flávia." "Raiva!", "Pai, eu amo-te, por favor escreve-me." (Villaverde 1998, 01:08:12). Mais um momento onírico do filme, desta vez sonoro, desta vez não de sonhos futuros mas de pesadelos passados. Segundo Huiguenin,

Sur ce mur, nombreux sont les adolescents qui ont gravé leur nom en lignes irrégulières. Alors que la caméra passe sur les lettres maladroites, les éraflures, la peinture décollée, de jeunes voix disent les noms en fond sonore. Si l'on se cogne violemment aux visages des mutants comme à un mur, cet autre mur, parfaite métaphore du film, chante la mémoire de leur passage. (Huiguenin 1999)

Uma passagem transitória, uma memória que também se apaga, e tudo fica igual, e todos estes nomes permanecem invisíveis, e todos estes mutants são esquecidos, como o serão Andreia, Pedro e Ricardo, porque o Portugal pós-colonialista não está ainda preparado para os integrar na sociedade.

Se a preocupação relativamente à integração de descendentes africanos se torna evidente em *Os Mutantes* (como viemos a perceber através da análise dos momentos seleccionados relativamente a Ricardo, bem como os apontamentos feitos concernentes a Zezito, ao *Black* de Andreia e ao próprio filho de Andreia e seu futuro); evidente é também a preocupação de Teresa Villaverde quanto à figura feminina na realidade portuguesa. Como se torna perceptível na análise das sequências escolhidas, há simultaneamente uma preocupação em dar voz e presença ao feminino e em desconstruir estereótipos e representações típicas do corpo feminino, do que é feminino e da

maternidade. Segundo Paula Jordão, através do corpo de Andreia grávida e sua reacção perante o “marciano” que cresce dentro de si, através também da ilustração do seu parto violento e doloroso, “ao transmitir-nos uma mensagem de transgressão a uma certa ordem burguesa dominante que tende a idealizar a maternidade e a transformá-la no destino por excelência da mulher, *Os Mutantes* oferecem-nos a desnaturalização do conceito de maternidade e respectivo valor cultural e de género, e com ela a concretização efectiva duma identidade feminina problemática mas real” (Jordão 2011, 12). As consequências desta desconstrução do feminino e subversão de mitos associados à maternidade são, contudo, catastróficas para a personagem de Andreia. Andreia percorre a sua demanda de encontrar um espaço para si e para o seu filho sozinha; quando foge da instituição onde vive é expulsa e enviada para outra (consequência que nenhum dos rapazes sente quando foge da instituição onde vive); dá à luz sozinha numa casa de banho; abandona o seu bebé (descendente africano); mal deixa de ser portadora de outra pessoa, incubadora de alguém, desaparece no escuro entre gemidos como se ela própria, sozinha, não fosse suficiente para sustentar uma história.

A desolação e a incógnita quanto ao futuro de Andreia parecem ser resultado da sua negação em ser mãe, da sua subversão das regras tácitas do feminino. Este final de Andreia, porém, bem como o seu percurso, que põem em causa os mitos associados ao feminino, permitem ainda ao espectador, ao *imaginative spectator* (cf. M. Smith 1995), à comunidade interpretativa de espectadores não passivos (cf. Fish 1980), reflectir sobre questões associadas à identidade feminina e à maternidade vigentes no contexto e no panorama nacional.

Contudo, não descurando a importância da presença feminina neste filme e da desconstrução de mitos associados à mulher e sua experiência, Carolin Overhoff Ferreira escreve:

Villaverde não distingue entre os sexos no que diz respeito ao desfecho das transgressões dos menores. Ricardo, descendente Africano, é assassinado por membros de um *gang* juvenil. [...] A perspectiva de Pedro igualmente não é muito boa. Ele retorna sem muitas esperanças para a miséria da sua casa, onde o seu irmão mais novo sustenta o pai alcoólatra através de trabalho infantil. Para Andreia o futuro é incerto: expulsa de uma das instituições por fuga, abandona também a segunda e acaba dando à luz num banheiro público de um posto de gasolina. [...] A cena do banheiro mostra provavelmente a parte mais sofrida do suposto mistério da mulher. (C. O. Ferreira 2004, 113)



Se é certo que a presença do feminino e o seu questionamento estão bem patentes em *Os Mutantes*, sendo que Andreia tem mesmo a maior presença física na tela, são os adolescentes marginais como um assunto global, representado em Andreia, Pedro e Ricardo, que parecem ter maior preponderância para a trama.

Importante será também referir e identificar como a estética e o modo de escrita de Villaverde se traduz na sua realização. O filme *Os Mutantes* é muito fiel ao seu guião sendo que, na grande maioria das vezes, a leitura do mesmo permite já visualizar tudo o que se vai passar no filme, mesmo nos momentos mais visuais e principalmente nos momentos mais difíceis e mais duros. Por esse motivo também, sentimos, na análise e comparativo entre guião e filme, que por vezes se tornava redundante e desnecessário repetir a descrição de sequências no filme que em tudo seguiam a estética, o ambiente, a acção e a sequência já examinados e descritos no guião. Assim, ao longo da análise das sequências seleccionadas fomos dando nota dessas descrições já tão assertivas e visuais quanto ao que depois conseguimos assistir no filme.

O único traço que, eventualmente, não se torna tão aparente na escrita do guião e que cedo percebemos existir na realização é o uso de grandes planos que nos confrontam com as personagens. Teresa Villaverde parece aproximar tanto a câmara dos actores que o embate com o espectador é inevitável. Esta proximidade da câmara, por um lado, obriga o espectador a ver o que normalmente ignora: os adolescentes marginais que assombram as ruas de Lisboa. Por outro lado, e ao mesmo tempo, estes grandes planos tentam entrar nas vidas destas personagens. “Mais elle [Villaverde] est pourtant maintenue à distance, les observant de l’extérieur: si les plans durent, comme si elle cherchait à découvrir un secret, à traquer une vérité cachée, elle ne peut percer la carapace.” (Huiguenin 1999). Por mais que Teresa Villaverde tente tocar nas personagens, estas parecem numa outra dimensão, numa outra realidade intocável e por isso imutável. Na verdade, em *Os Mutantes* não há mutação, os mutantes não conseguem imprimir a mudança que seria necessária porque, apesar de tudo, continuam do outro lado do ecrã, do outro lado do espelho e, apesar de próximos, intocáveis.

Quer a escrita quer a realização do filme imprimem também um realismo duro à narrativa. “Há uma realidade quotidiana que atinge, pois, na linguagem do seu cinema uma poética própria. [...] Por um lado, essa poesia vai a par com uma curiosidade intensa pela realidade quotidiana. [...] Há referencialidade, fala-se da vida, desta vida, ao mesmo tempo que se consegue transfigurá-la e criar pontos de fuga.” (Monteiro s.d., 10, 32). É

até esta transfiguração, a necessidade dos pontos de fuga, a combinação de uma realidade quotidiana e realista com os momentos oníricos e de sonhos perdidos que tornam o filme mais realista e mais duro. No desdobramento das personagens, nos sonhos destas, as personagens e a realidade são dilaceradas porque os sonhos são desfeitos e são simultaneamente só isso mesmo, sonhos sempre intocáveis e inacessíveis, do outro lado do espectro.

Finalmente, impresso também nas sequências analisadas e presente em todo o filme (e na maior parte da obra de Teresa Villaverde), o movimento, sempre o movimento das personagens que fogem de si, porque parar é morrer. Nesse movimento, luzes, cores, sons de locais de passagem que, para estas personagens, são, no fundo, os únicos locais que conseguem habitar, sempre temporariamente. No final deste filme (e de outros de Villaverde, mas talvez particularmente no final desta obra), “O espectador sai do cinema a olhar para as ruas e pessoas de outra maneira. Sai uma pessoa melhor. E o cinema é isso, é o que torna a vida bem mais interessante do que o cinema” (Monteiro s.d., 32). Na verdade, talvez a mutação conseguida pelos mutantes seja justamente essa, não a que as personagens conseguem para si, mas a que originam no público que as vê, nos espectadores.

#### **E.C. 4.5. *Água e Sal* – 2001**

*Água e Sal* é, como previamente referido, a quarta longa-metragem de ficção de Teresa Villaverde. Foi apresentada pela primeira vez em Agosto de 2001 no Festival de Veneza, na quinquagésima oitava Mostra Internazionale D’Arte Cinematografica, e é, provavelmente, considerado o filme mais pessoal e autobiográfico da cineasta. Como mencionámos de forma breve, o filme retrata a história de um casal com uma filha (representada pela própria filha de Teresa Villaverde, Clara Jost) no processo de se separar. Enquanto realizava *Água e Sal*, Teresa Villaverde também se separava do pai da sua filha, John Jost, num processo conturbado e longo que resultaria no instaurar de um processo contra Teresa Villaverde por John Jost que alegava que a cineasta teria raptado a sua filha (cena que também surge no filme). Adicionalmente, de notar também é o facto de Galatea Ranzi (a actriz que interpreta Ana, a protagonista do filme) ser uma quase-sósia de Teresa Villaverde (com traços físicos muito semelhantes à cineasta) o que pode contribuir para a ligação que se faz entre a personagem de Ana e a da própria realizadora (cf. Torres 2002). Ainda assim, Teresa Villaverde recusa qualquer semelhança entre a sua

vida pessoal e este filme dizendo mesmo em entrevista a Anabela Mota Ribeiro: “Efectivamente no filme há um casal que se está a separar, e quando casais se separam e há crianças pelo meio há sempre momentos confusos. E é verdade que me separei. Mas tanta gente se separa, pelo amor de Deus.” (Villaverde 2002). Vendo o filme que é dedicado à filha da autora, “Para a C. que é a melhor e que um dia vai perceber as coisas que se podem perceber.” (Villaverde 2001, 01:52:37), e que, segundo a própria, “Tem [...] que ver com um ano de cataclismo que temos vivido ao nível pessoal.” (Villaverde 2002), explorando igualmente as notícias da época quanto ao conturbado processo de separação entre Teresa Villaverde e John Jost, é difícil não fazer paralelos e associações entre a vida privada da cineasta e o filme que desenvolveu. Contudo, o que pretendemos neste estudo de caso é analisar a obra de Teresa Villaverde e não os meandros da sua vida pessoal.

Tal como com *A Idade Maior* e *Os Mutantes*, encontrámos também na Cinemateca Portuguesa uma cópia do guião de *Água e Sal* e de uma sinopse do filme datada de 1999 (Villaverde 1999). Não sabemos se terá sido a última versão do guião antes de filmar (ou a que versão corresponde esta cópia), mas no comparativo geral entre guião e filme compreendemos que não há alterações significativas à estrutura e trama base apresentados em ambos. Assim, podemos inferir que a versão encontrada terá sido, provavelmente, uma das finais. Quanto à sinopse disponível no arquivo da Cinemateca Portuguesa parece-nos pertinente, no início da análise desta trama, apresentá-la de forma integral para que melhor comecemos a entrar no estilo e temática desta narrativa específica:

Tudo normal. Tudo normal. Tudo normal.

Esta frase pode ser repetida três vezes que ficamos sempre sem saber o que significa.

Esta é uma história normal, com uma mulher normal a quem acontecem coisas normais.

Mas às vezes passam nuvens.

Depois, quando tudo acaba, fecham-se os olhos e acabou tudo, mas nesta história ninguém morre, (ou quase ninguém), (mas ninguém é quase ninguém). (Villaverde 1999)

Segundo a sinopse, este é um retrato da “normalidade” que nos remete obrigatoriamente para questões quanto ao que é normal e conceitos de normalidade. A

normalidade é um conceito subjectivo, dependente da cultura em que o indivíduo se insere, um conceito volátil e não estanque. “Os discursos sobre a ‘normalidade’, que podem ou não patologizá-la, sempre foram prerrogativa das elites dominantes, da religião e do Estado (FLANDRIN, 1986). Regular sobre o prazer parece ser inerente ao trabalho de cultura (*Kulturarbeit*) para que a coesão dos grupos seja mantida.” (Ceccarelli 2010, 125). Nesta história e narrativa, curioso é que seja uma mulher a ser colocada no centro do conflito dramático desta “normalidade”, desta imposição cultural (prerrogativa das elites dominantes) de ser “normal”, seja o que for que isso possa significar. O conceito de normalidade é sempre posto em causa, como o é aquilo que sai da norma e que pode provocar a mudança, a evolução e um novo normal. O filme é datado de 2001, tem cento e dezassete minutos, e apenas foi possível encontrar a sua versão italiana em DVD (Villaverde 2001).

Para compreendermos como esta mulher (personagem principal) é fechada dentro das paredes da normalidade, indiquemos primeiro que outras personagens povoam a trama e este aparente quotidiano “normal”:

Ana – A mulher que é o motor da história, que tenta (ou não) ser normal perante as situações da sua vida. Tem um marido e uma filha, bem como um amante. No início da trama é revelado que, por opção sua, está a separar-se do marido. Adicionalmente, à medida que a narrativa avança, Ana vai despertar o interesse de um homem desconhecido, envolver-se na história de Alex e Emília (dois jovens a quem tenta ajudar), furtando-se neste processo de lidar e viver a sua própria vida. Segundo Villaverde, em *Água e Sal* “Aquele mulher queria que o tempo parasse para que pudesse respirar e inventar outro tempo, outra coisa onde se sentisse melhor.” (Villaverde 2002). Talvez por isso, por estar numa suspensão temporal da sua vida, a personagem de Ana pareça ser apresentada como ausente, desapegada, alheia a sentimentos de perda (mesmo no meio de uma separação) e distante de uma imagem mitificada de “mulher sensível”. Vanessa Sousa Dias refere mesmo que “a especificidade da protagonista de *Água e Sal* remete precisamente para a forma como ideias de representações dos homens e das mulheres se assumem, à partida, como estando invertidas ou de tal forma encobertas que as categorizações sexuais parecem inválidas” (Dias 2013, 539-540). Sobre esta personagem e a forma como é construída ao longo da narrativa (que parece mesmo poder contribuir para a desconstrução de categorizações de género) teremos a oportunidade de nos debruçar mais tarde na análise de momentos específicos da trama. Contudo, na introdução desta

personagem, é importante apontar como, num filme cuja sinopse simultaneamente parece reforçar e contribuir para o questionamento da normalidade, a sua personagem principal, Ana, parecer fugir do que é considerado normal para uma figura feminina e tentar até libertar-se da normalidade em que é aprisionada no ecrã.

Marido – Marido de Ana e pai da sua filha, nunca lhe é concedido um nome ao longo da narrativa. Não parece de acordo com a separação que Ana lhe impõe. Ao contrário desta mostra os seus sentimentos de forma clara e é também mais volátil na forma como demonstra o que sente: ora é dócil e calmo, ora violento e agressivo. Tanto é capaz de agarrar Ana pelos cabelos (quando esta é obrigada a ir a Itália buscar a filha depois de o marido a levar e não retornar no momento combinado), como se mostra calmo e apaziguado com a presença do Desconhecido na casa da quase ex-mulher quando retorna a Portugal. O marido, que tem pouca presença e expressão no filme, é o homem que espera ainda que haja salvação para o seu casamento.

Filha: A última peça do núcleo familiar e uma das poucas personagens que parece despoletar algum sentimento em Ana. Também não chega a ganhar nome no filme. Aparece ter quatro ou cinco anos. Está no meio da separação entre a mãe e o pai e, por causa disso, fica um pouco perdida neste tempo suspenso em que os adultos procuram reorganizar a sua vida. Ainda que tanto a mãe como o pai a tentem proteger dos efeitos da separação, a filha é deixada várias vezes sozinha, como quando tem sede, pega num copo, sai de casa à noite e é encontrada mais tarde por Alex perto da fonte, na rua, a dormir.

Desconhecido – Um homem sem nome e misterioso que Ana “salva” na praia de uma mota de água. Pouco é revelado sobre a sua vida. Vive num barco sozinho e vai reunindo informação sobre a história de Alex e de Emília (uma conturbada história que envolve uma criança e um rapto e que será abordada de seguida). Quando conhece Ana, apaixona-se por ela. Ela, porém, mostra-se inconsistente nos afectos e se inicialmente até parece reciprocitar o sentimento, posteriormente ignora o Desconhecido.

Vera – Amiga de Ana, vai visitá-la a Cabanas. Neste período de mudança na vida de Ana, traz notícias sobre o seu amante e tenta incentivar a protagonista a relacionar-se com o Desconhecido.

Emília – Totalmente apática, fechada sobre si mesma e presa em casa, Emília é namorada de Alex. Aparece ter dezassete ou dezoito anos. Tem uma presença mínima no filme,

ainda que se fale muito dela e da sua história, do filho que teve e que foi vendido. Quando finalmente é apresentada na tela, está ainda presa dentro de si, a tentar encontrar um caminho para a libertação.

Alex – Adolescente que aparente ter dezassete ou dezoito anos e que pede a ajuda de Ana em diversas situações. De uma forma caricata e pouco habitual, Ana e Alex acabam por se tornar amigos. Alex é namorado de Emília que engravidou e a quem o filho foi retirado e vendido. Com Emília presa em casa do irmão, Alex é impedido de a ver, culpado pelo irmão desta (o marido da senhora) por tudo o que lhe aconteceu.

Senhora – Cunhada de Emília. Cuida dela e desconhece a verdade sobre o que aconteceu ao filho desta. Quando descobre que foi o seu marido, irmão de Emília, que vendeu o filho de Emília, toma a justiça nas próprias mãos e mata-o.

Marido da Senhora – Tem uma presença ínfima na história. É quase uma sombra da senhora sempre que a vemos em casa. Irmão de Emília, é quem lhe roubou o filho e o vendeu, acabando por pagar por isso no final.

Rapaz – Miúdo que, a pedido do Desconhecido, todas as noites vai ao seu barco para filmar e registar informações sobre o caso de Emília.

Amante – Amante de Ana. Aparece em Cabanas sem ela estar à espera. Por momentos, Ana parece até feliz com a sua presença. Consegue uma coisa rara na narrativa: fazer com que Ana revele os seus sentimentos, mesmo que brevemente.

Como se torna aparente, a narrativa de todo o filme centra-se numa única personagem, Ana, que é o núcleo da história. As restantes personagens são quase acessórias, bem como as tramas secundárias que se vão desenvolvendo.<sup>76</sup> Paulo Filipe Monteiro, como já referido, e usando um termo de August Strindberg, chama a isto a “dramaturgia do eu” em que a unidade da história é conseguida pelo centramento na personagem, neste caso em Ana. Ainda assim, analisando de uma forma global as personagens que aparecem na trama, de onze personagens no total, cinco são do sexo feminino (45.45%) e seis do sexo masculino (54.55%). Pela segunda vez na nossa análise aos filmes de Villaverde, temos quase uma exacta divisão entre o número de mulheres e de homens no filme. Não podemos, contudo, deixar de ressaltar a importância e

<sup>76</sup> Talvez por isso, de onze personagens na trama, apenas a quatro seja concedido um nome: Ana, Alex, Emília e Vera. As restantes personagens são remetidas à sua condição de personagens que existem apenas em função das necessidades de Ana e da história que se constrói em torno dela na narrativa fílmica.

proeminência da protagonista, Ana, na narrativa, uma personagem feminina que parece quebrar com as convenções do “normal”.

#### **E.C. 4.5.1. Análise da Trama**

No caso de *Água e Sal* tornou-se muito difícil definir e identificar momentos mais marcantes da trama já que esta, representando e simbolizando um momento de suspensão, é, como um todo, relativamente plana. Procurámos, pois, escolher não seis momentos específicos, mas seis relacionamentos (divididos em vários momentos) da protagonista Ana com outras personagens e como isso contribui para a construção da trama e da personagem principal em torno da qual esta se centra. A interacção de Ana com as outras personagens cujas vidas ela parece mesmo habitar para não ter de habitar a sua, melhor nos permitirá compreender e avaliar a personagem de Ana e a fragmentação da trama que é conseguida no filme.

##### E.C. 4.5.1.1. Apresentação de Ana e importância da água: Ana e o marido

*Água e Sal* guião e filme começam de forma muito próxima com a apresentação da protagonista. Dada a proximidade dos formatos optámos nesta análise específica por os apresentar em paralelo.

No guião, a cena 1 descreve uma mulher (Ana) numa praia a nadar no mar ao fim do dia. No filme, depois do genérico, Ana é apresentada de frente para a câmara, desfocada. Pese embora o espectador ainda não saiba quem esta personagem é, é a primeira pessoa que é apresentada no guião e no filme. Atrás de Ana, o mar. Para além disso, só o som avassalador das ondas e da água preenche o espaço. Ana olha em volta, parece pensativa, incomodada, só ela, o barulho da água e o mar. De seguida, vêmo-la a nadar no mar. Como descreve o próprio guião: “nada muito depressa e muito bem. [...] Nós acompanhamo-la de muito perto e tangentes à água. Teremos tempo para sentir a espessura da água e a sua cor quase verde escuro. Teremos tempo para perceber que é o fim de um dia que foi muito quente. É a paz total, nada mexe a não ser a água que ela faz agitar com o movimento do seu corpo.” (Villaverde 1999, 2). O guião imprime calma e contemplação na escrita e também a imagem e o filme seguirão este padrão. É uma longa-metragem lenta, com espaço para o espectador sentir a textura das coisas e para tentar

perceber o que está para além do que vê. Ana sai da água com o seu fato de banho (não nua como descrito no guião) e deita-se ofegante de barriga para baixo na areia escura. Ana vira-se de barriga para cima de olhos fechados, a respiração mais controlada, e deixa que o sol que se põe lhe bata na cara, apenas por uns momentos.

Na cena 2, o guião descreve como na casa em Cabanas, à noite, Ana, que dorme na cama, repele o marido que a tenta beijar e abraçar. No filme, começamos por ver através de uma janela aberta que está escuro lá fora. Descemos da janela e vagueamos por um espaço escuro até revelarmos o quarto onde Ana dorme (ou parece dormir) na cama. O marido tenta abraçá-la pelas costas e beijá-la, pede a Ana para o deixar ficar ali mas, apesar da sua insistência, Ana manda-o para o seu lugar. “O homem levanta-se da cama e vai-se deitar num colchão no chão.” (3). Ana também se levanta e sai do quarto. Passa pela sala escura e pega no seu computador portátil, passando depois pela filha que dorme no sofá e a quem dá um beijo na testa. Ana sai de casa para o jardim e senta-se numa mesa lá fora. Não chega a abrir o computador. Fica parada sentada com o computador fechado à sua frente. O marido chega e encosta-se na parede ao lado de Ana. Não falam, ficam os dois em silêncio. “O homem fica a olhar para ela e parece que vai dizer qualquer coisa, mas não.” (*Ibid*).

Na cena 3 o afastamento entre Ana e o marido torna-se ainda mais evidente: Ana prepara as malas da filha para que esta possa partir com o pai enquanto explica que ela não poderá ir, que ficará ali à espera que a filha volte. Guião e filme são muito similares, sendo a maior diferença o facto de, por vezes, não termos no filme os diálogos da criança (tais como são escritos no guião), ainda que tenhamos, de igual forma, as respostas de Ana como se a filha tivesse falado com ela. De seguida, passamos para o aeroporto (cena 4). Vemos a criança de costas a caminhar de mãos dadas com a mãe e com o pai. A mãe, Ana, pega nela ao colo e despede-se. Diz-lhe que lhe ligará mais tarde e que gosta muito dela. Ana passa a filha ao marido. O marido diz que também gosta muito de Ana e dá-lhe um beijo na cara. Ana não responde, mal reage. Espera que o marido e a filha se afastem e acena adeus à filha. Mais uma vez, guião e filme estão muito próximos um do outro, sendo novamente a maior diferença o facto de a criança não ter diálogos no filme (tendo-os no guião). O filme é absolutamente fiel na intenção ao guião sendo que conta apenas com algumas *nuances* de gestos e diálogos relativamente ao mesmo.



Neste início do filme temos já dois factores fulcrais que vão marcar, de forma distinta, a trama e a personagem principal, Ana: o mar e o final de uma história de amor e de um casamento.

Por um lado, temos o mar, a água. Segundo Vanessa Sousa Dias “Em *Água e Sal* o mar funciona como uma espécie de prolongamento da paisagem interior de Ana – mesmo enquadrada no Algarve, numa região seca, aberta, plana e quente, as características que se ressalvam são as opostas, é um Algarve constantemente banhado por água e azulado, como se de uma ilha se tratasse.” (Dias 2013, 541). Assim, não será de estranhar que a primeira imagem que temos no filme seja de Ana (desfocada, pensativa – sendo que este desfoque pode já simbolizar o tumulto e confusão interior da protagonista) e do mar atrás de si, do mar e das suas ondas que preenchem todo o espaço (mesmo o espaço de pensamento de Ana) com o seu som. Quer anteriormente neste capítulo, quer no capítulo relativo a Margarida Cardoso, já foi mencionado como a água é símbolo de fertilidade, purificação, sendo que é, amiudadas vezes, associada à mulher. Por seu turno, Klaus Theweleit, sociólogo, no seu livro *Male Fantasies* escreve, “One look at the history of medicine, psychology, philosophy, or biology is enough to show that attempts to understand human functioning with the notion of ‘flowing’ are part of a long tradition.” (Theweleit 1987, 249). Klaus Theweleit refere como autores e psicólogos tais como Franz Mesmer, Pierre Janet, Josef Breuer e mesmo Freud tentaram utilizar conceitos associados às correntes que se movem para compreender e explicar a mente e o corpo humano em geral. Também Biederman corrobora que a água (e as correntes) são comumente usadas como símbolo do inconsciente (cf. Biederman 1992, 375).

Esta ideia de correntes, de ondas, do mar, ao longo da história da humanidade tem sido frequentemente associada à mulher, ao feminino, à vida e à morte:

The symbolic significance of the sea corresponds to that of the “Lower Ocean” – the waters in flux, the transitional and mediating agent between the non-formal (air and gases) and the formal (earth and solids) and, by analogy, between life and death. The waters of the oceans are thus seen not only as the source of life but also as its goal. “To return to the sea” is “to return to the mother”, that is, to die. (Cirlot 2015, 281)

Um retorno ao mar é um retorno à mãe, um retorno à mulher. Para além da psicologia, da filosofia, da biologia, também no plano do simbólico e da arte o mar, as correntes, a água, o fluxo, têm sido associados à figura feminina e aproveitados para

identificar e cunhar a “alma” feminina. Voltando a Klaus Theweleit, “From the time of Hesiod to the present, the foam-born Venus, Aphrodite, Anadyomene (who arose herself from divine loins and water) has been swimming over white seas of paper, the desiring-territories of those who write...” (Theweleit 1987, 273). O autor e sociólogo prossegue o seu livro e estudo nomeando de forma muito completa e interessante diversas formas como, ao longo da história da literatura e da arte, inúmeros artistas foram associando o feminino às correntes e ao mar:

A river without end, enormous and wide, flows through the world's literatures. Over and over again: the women-in-the-water; woman as water, as a stormy, cavorting, cooling ocean, a raging stream, a waterfall; as a limitless body of water that ships pass through, with tributaries, pools, surfs, and deltas; woman as the enticing (or perilous) deep, as a cup of bubbling body fluids; the vagina as wave, as foam, as a dark place ringed with Pacific ridges; love as the foam from the collision of two waves, as a sea voyage, a slow ebbing, a fish-catch, a storm; love as a process that washes people up as flotsam, smoothing the sea again; where we swim in the divine song of the sea knowing no laws, one fish, two fish; where we are part of every ocean, which is part of every vagina. (283)

A citação é longa, é certo, mas ajuda-nos a compreender de forma mais evidente a ligação da figura feminina à água nas suas múltiplas formas na tradição da literatura.

Também Viola Parente-Čapková denota a associação entre o feminino e a água na arte, particularmente a partir do fim do século: “In the *fin-de-siècle* art and literature, women and water are tightly connected, as it is clear from many icons of womanhood associated with water popular with the Symbolist and Decadent artists and writers. Water has been traditionally connected with life, birth and re-birth, creation and creativity, but also with death and oblivion.” (Parente-Čapková 2006, 189). Já Liz Jones escreve, numa chamada a trabalhos para a publicação de um livro sobre mulheres e a água na literatura,

The symbols and tropes of liquidity have long been connected to notions of the feminine, and therefore with orthodox constructions of femininity and womanhood: the womb as watery cradle, the untameable ocean connected to the untameable mysteries and strengths of womankind, the feminization of water’s ability to transgress boundaries through associations with the mothering body... [...] Such metaphorizations have therefore also figured prominently in critical (and non-critical) depictions of women in artistic fora, informing the vocabulary with which female or feminised gendered identities have been delineated, and their formulation interrogated throughout world cultures and correlative critical theories and discourses: psychoanalysis, *écriture féminine*, postmodern notions of fluidity versus static binaries, the rewriting of myths and fairy tales, to name but a few, all call upon these archetypal connections. (Jones 2017)

Autores como Edgar Allan Poe (por exemplo em “Annabel Lee”), Pablo Neruda (em diversos poemas tais como “Soneto XII”, “Poema 1”, “Soneto XLIII”, entre outros), Vinícios de Moraes (com, por exemplo, “Soneto da Mulher ao Sol”), Herberto Helder (por exemplo em “O amor em visita” e “Vem de estampas de outro, o sono encurva-lhe os cabelos”), mas também Cecília Meireles ou Sophia de Mello Breyner, têm, na sua poesia, e distintamente, contribuído para perpetuar a associação da mulher à água, marés e mar. Cecília Meireles, por exemplo, entre muitos poemas em que associa o mar, as correntes e o oceano à mulher e à alma, escreve até: “Água é o meu próprio corpo, / simplesmente mais denso. / E meu corpo é minha alma / e o que sinto é o que penso”. (Meireles 1956, 22). No poema “Noções” escreve ainda,

Entre mim e mim, há vastidões bastantes  
para a navegação dos meus desejos afligidos.  
Descem pela água minhas naves revestidas de espelhos.  
Cada lâmina arrisca um olhar, e investiga o elemento que a atinge.  
Mas, nesta aventura do sonho exposto à correnteza,  
só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.  
Virei-me sobre a minha própria experiência, e contemplei-a.  
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,  
e este abandono para além da felicidade e da beleza.  
Ó meu Deus, isto é minha alma:  
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,  
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera... (Meireles 1958, 65)

Por seu turno, Sophia de Mello Breyner escreve em “Atlântico”, “Mar, Metade da minha alma é feita de maresia.” (Breyner 2017, 28). O mar como imensidão e extensão da alma da mulher, a água como corpo, como alma, estão bem patentes nos poemas destas duas poetisas mulheres. Em *Água e Sal*, o mar, a extensão de Ana através da água, a extensão da sua “alma”, é talvez o que de mais “feminino” ou simbolicamente feminino conseguiremos associar a Ana, tal como o veremos ao longo da trama. Ana não é o estereótipo da mulher clássica mas, ainda assim, é ao mar, é à água, às marés, que este filme a associa desde o primeiro momento.

Neste início da trama, e destacando o seu relacionamento com o marido, é possível também identificar o final da história de amor e o que despoleta em Ana: uma procura por algo que, à medida que o filme se desenvolve, nem Ana parece saber o que é. Num momento de fim de uma relação, Ana espera, aparentemente apática, o seu recomeço.

Sobre este final da relação, neste início de filme, duas coisas se tornam aparentes: foi Ana que colocou um fim ao casamento, o marido parece mesmo querer manter-se com a protagonista; Ana não parece afectada pelo final da relação, parece em suspenso, a deambular no tempo, a sua personalidade ainda “desfocada”, pelo menos para o espectador. Segundo Vanessa Sousa Dias, “Ana pode ser descrita como a personagem mais forte e implacável do filme, uma personagem introspectiva – no sentido de discrição face a demonstrações de afectos e de fechamento em si.” (Dias 2013, 540). Ana, fugindo a um papel estereotipadamente feminino de fragilidade e de dependência do homem, revela-se desde o primeiro instante como distante, indisponível e totalmente independente de qualquer jugo ou influência masculina. Talvez por isso Vanessa Sousa Dias escreva também: “Ana, a protagonista de *Água e Sal*, é uma heroína sucedânea do ‘homem moderno’ – [...] a própria personagem não se deixa ler, é fugaz face a quem a rodeia.” (13). Esta fuga face ao que a rodeia e incapacidade de claramente identificar Ana com marcas femininas ou masculinas irá marcar todo o filme, tal como poderemos ver de seguida.

#### E.C. 4.5.1.2. Os encontros com o Desconhecido

Ana e o Desconhecido, que nunca chega a ganhar nome, vão tendo vários encontros fortuitos ao longo da trama, sendo que o contacto com esta personagem contribui para a compreensão e/ou consolidação de alguns traços inerentes a Ana e à própria narrativa. O Desconhecido é um homem interessante, misterioso, sobre o qual Ana pouco sabe, e que esta salva, na cena 12, de ser atingido no mar por uma mota de água. Dado que o futuro ex-marido de Ana levou a sua filha até Itália, Ana está sozinha na praia e é aí que conhece o Desconhecido. Nunca mostra um interesse particular por ele, mas parece haver, quer na descrição da trama no guião, quer no filme, um *flirt* entre ambos. Todavia, como Ana é “fugaz face a quem a rodeia”, o Desconhecido parece aproximar-se muito mais de Ana do que ela dele.

Estas personagens voltam a encontrar-se na cena 15 e 16 quando se cruzam, mais uma vez fortuitamente, na povoação. O encontro parece um pouco tenso, incómodo, mas ficam os dois juntos a falar e a passear até que Ana aproveita o homem ir-lhe buscar um café para ir embora sem dizer nada. “[Q]uando ele volta com os dois cafés vê o que nós sabemos, que ela não está lá. O homem poisa com cuidado os dois cafés na pedra onde

antes estavam sentados e deixa-se estar.” (Villaverde 1999, 21). Na cena 25 o Desconhecido torna a aparecer, estendendo-se a sua presença até à cena 32. Neste momento do guião e do filme, não há dúvida de que o Desconhecido tem interesse em Ana, mas esta parece indecifrável, impossível de ler. Vera, a amiga de Ana que está de visita, quer conhecer o Desconhecido e ambas acabam por ir ao seu barco num conjunto de cenas que revelam lampejos da vida e dos segredos do Desconhecido: uma história com um miúdo que oculta, viagens que fez sozinho pelo mundo (e que Vera descobre em fotografias). O que estas cenas parecem consolidar é a forma como o Desconhecido, este homem moderno e independente, habituado a estar só, se liga a Ana, sendo que esta se mantém inacessível. Mais uma vez, Ana parte, deixando o Desconhecido e a amiga Vera para trás.

O Desconhecido tornará a aparecer na cena 44 quando, aparentemente de forma ocasional, torna a encontrar Ana na praia, agora com a filha e Alex. O Desconhecido convida Ana e a filha para sair, referindo até que já sabe que terá de as ir buscar, caso contrário Ana nunca irá. Ana mantém-se elusiva e impenetrável, cordial mas distante. O encontro proposto pelo Desconhecido nunca chegará a acontecer. Todavia, Ana e o Desconhecido voltarão a encontrar-se na cena 48, no seu barco, momento em que Ana, através do Desconhecido, no guião um auto professado “imbecil que vive das desgraças dos outros” (80), descobre parte da história do que aconteceu a Alex, a Emília e ao seu filho. A história sobre Alex é afluída mas não totalmente explicada e o Desconhecido aproveita para confessar o seu amor por Ana (no filme sem nunca o dizer declaradamente, no guião sim, de forma mais explícita). Ana mantém-se impávida e, uma vez mais, deixa o Desconhecido para trás sem hesitar.

O Desconhecido voltará ao filme uma última vez na cena 58 (no guião surgiu também na cena 55). Neste momento, o Desconhecido confessa a Ana que sempre soube de toda a história sobre o que tinha acontecido ao filho de Alex e Emília. Adicionalmente, professa, agora declaradamente também no filme, o seu amor dizendo: “Porque não há outra pessoa. Porque eu só penso em ti.” (104). O Desconhecido tenta abraçar Ana. Esta, porém, responde apenas “Sim, mas agora já chega. Eu vou descansar e tu vais-te embora.” (*Ibid*). Apesar da recusa do Desconhecido em ir embora, Ana fecha-lhe a porta na cara e abandona-o uma derradeira vez.

Ao todo, Ana e o Desconhecido encontram-se seis vezes. Nessas seis vezes, enquanto se assiste a um aumento desmesurado do amor do Desconhecido por Ana

(desmesurado e quase incompreensível, injustificável, que funciona até como uma sátira a filmes românticos sobre amores à primeira vista), em Ana testemunhamos apenas a forma como esta é impenetrável, mas nem sempre imperturbável. Ana deixa constantemente o Desconhecido para trás (vai-se embora sem dizer nada, pede para partir e o desejo de estar só é tão grande que deixa a amiga sozinha no barco, deixa-o sozinho sem hesitar e sem olhar para trás depois de estarem os dois no barco, fecha-lhe até a porta na cara num último encontro). O Desconhecido, contudo, não deixa de voltar.

Encontramos, com esta personagem, alguma subversão dos papéis de género entre o Desconhecido e Ana. Por um lado, o Desconhecido, no filme e no guião, não tem existência sem Ana (como não o têm, aliás, nenhuma das outras personagens da trama, o epicentro da narrativa é sempre Ana). Se Cavell referia que o homem era fundamental para a existência e criação (e recriação) da mulher na narrativa cinematográfica (cf. Cavell 1996), neste caso é Ana que define a existência e mesmo a criação, ou não, das restantes personagens (homens ou mulheres).

Por outro lado, o Desconhecido e Ana parecem mesmo representar o papel de um casal de um filme romântico ou de uma história de amor épica e clássica, se a história de amor nunca viesse acontecer devido à falta de interesse por uma das partes. Tudo no Desconhecido é exacerbado (tal como nas histórias épicas): como é misterioso no início, como se oferece a Ana no fim, como se apaixona desmesuradamente (apesar de isso parecer contrariar a personagem que tinha sido previamente estabelecida). Os papéis parecem até inverter-se (relativamente às histórias de amor clássicas e aos padrões estandardizados de feminino e masculino) e o Desconhecido parece mesmo representar o papel da donzela que espera pelo seu príncipe e que é de índole sensível. Contrariando a “normalidade” dos papéis comumente associados aos géneros feminino e masculino, *Água e Sal* (como escreveu também Vanessa Sousa Dias (2013)), inverte categorizações de género e mostra um desconhecido que é muito mais frágil do que Ana, que depende desta para existir, que espera, que se apaixona, que, no final, parece representar um papel mais estereotipicamente feminino do que o de Ana porque mais dependente das outras personagens e sem presença singular na trama.

Finalmente, no momento em que o Desconhecido se encontra com Ana pela última vez, o marido está presente. Poderia também ser feito o paralelo de um triângulo amoroso. Contudo, neste filme nada do que se relaciona com Ana (ou quase nada) é imbuído de um espírito ou sentimento romântico. Depois de o marido assistir ao último

encontro de Ana com o Desconhecido em que este lhe professa o seu amor, o marido oferece o seu apoio à futura ex-mulher numa aparente reconciliação não da relação e do casamento, mas de uma cordialidade que tinha sido perdida. Estamos, pois, perante um triângulo amoroso sem amor, apenas com a apatia de Ana. A “normalidade” em *Água e Sal* é novamente questionada, é apresentada uma outra camada do que pode ser normal no que poderia ter sido um triângulo amoroso.

#### E.C. 4.5.1.3. A história de Alex e Emília

A ligação que Ana cria com Alex (um adolescente que aparenta ter cerca de dezassete, dezoito anos) é talvez das mais simbióticas da trama. Talvez por isso, das personagens masculinas, Alex seja o único que, quer no guião, quer no filme, ganha nome.<sup>77</sup> Ana tem o primeiro contacto directo com Alex na cena 17, depois de ter abandonado o Desconhecido pela primeira vez. Vê-o a ser empurrado por um homem enquanto grita que o deixem ver Emília. É esta a primeira imagem que guião e filme apresentam de Alex, um Romeu impedido de ver a sua Julieta, não se sabe ainda porquê. Logo neste primeiro encontro com Alex, Ana mostra-se muito mais interessada nele do que nos outros homens que até então vimos na sua vida (marido e Desconhecido). É quase como se Alex representasse uma fuga bem-vinda à sua vida, uma forma de continuar a viver através da vida dos outros, podendo Ana deixar a sua em suspenso. Contrariamente ao que faz com os outros homens (e personagens) da trama, Ana ouve Alex e ajuda-o, levando-o, a seu pedido, até casa da avó onde ambos a encontram morta. Novamente, em vez de deixar Alex sozinho (como deixa as outras personagens masculinas com quem mantém contacto), Ana fica com Alex, abraça-o, dá-lhe apoio, parecendo criar uma relação de empatia com ele que poderá levar o espectador a questionar-se se não será justamente a necessidade de ajuda por parte de Alex e o facto de este ser ainda uma criança, um adolescente perdido, o que faz suscitar em Ana o seu lado maternal.

Por outro lado, a não esquecer, é o facto de Ana ser apresentada, ao longo do filme, como alguém que se preocupa com causas perdidas. É aludido que será fotógrafa,

<sup>77</sup> Curioso é também o facto de a escolha do nome recair em “Alex”, o nome da personagem do primeiro filme de Teresa Villaverde, *A Idade Maior*. Também Alex de *Água e Sal* parece não ter pais, só uma avó que morre no início da longa-metragem. Adicionalmente, também Alex de *Água e Sal* continua perdido e só (como o Alex de *A Idade Maior*), quase como se encontrássemos o Alex de *A Idade Maior* agora em adolescente em *Água e Sal*.

mas não são apresentadas na narrativa certas quanto ao que fará. Aparentemente, pelas poucas descrições encontradas, tenta organizar uma exposição de fotografia, descrita na cena 52, com imagens violentas e de pessoas. Não é explicitamente descrito que exposição será esta, mas Ana mostra-se incapaz de dar voz ou de ajudar aquelas pessoas presas na imagem. Ajudando Alex e Emília, talvez seja a forma de Ana, finalmente, conseguir ajudar alguém que está também preso e em suspenso na vida (tal como as pessoas nas fotografias e tal como Ana).

Os encontros com Alex vão-se sucedendo e vão mostrando como Ana o trata de forma diferente em relação a outras personagens no filme. Na verdade, apenas com a filha, com Alex e com o amante (todos de forma distinta), Ana revela traços do seu interior, da sua personalidade, que não revela com mais ninguém (nem mesmo com a amiga Vera ou com o marido). Na cena 22, por exemplo, quando retornam a casa depois da morte da avó de Alex, Ana dá-lhe o seu número de telefone caso ele precise, coisa que não faz com mais ninguém. Na cena 33, Alex vai até casa de Ana para lhe pedir ajuda, mas Ana diz-lhe que toda a gente tem problemas, não é só ele, e que ela nesse dia está ocupada. Apesar da sua recusa inicial, depois de Alex dizer que é um caso de vida ou de morte, “Da minha vida, e da morte da Emília” (Villaverde 1999, 49), Ana acaba por o ajudar e por ir a casa de Emília falar com a senhora que lhe diz que o Alex tem de deixar de aparecer, que isso só está a piorar as coisas. Como tal, na cena 35, Ana diz a Alex que terá de ser ele a resolver as suas coisas, entrando depois no carro com Vera. Alex grita-lhe que isso não é assim, mas Ana desaparece no carro. Na cena seguinte, porém, é Alex que vem em auxílio de Ana. Depois da conversa com Vera em que esta lhe diz que o problema de Ana é estar apaixonada pelo amante, Ana está sentada na praia a chorar. Alex vai ter com ela e, apesar de Ana querer ficar sozinha e sem falar com ninguém, Alex deita-se ao seu lado só para garantir que fica tudo bem. E assim ficam os dois, lado a lado. A relação de Alex e Ana torna-se perfeitamente simbiótica – cuidam um do outro na ausência do amor de ambos e num momento de suspensão de ambos em que as suas vidas estão presas e não conseguem avançar.

Na próxima cena em que Alex e Ana estão juntos, com a filha de Ana, o Desconhecido aparece. Estamos na cena 44, a um pouco mais de meio do filme e do guião. É óbvio que Alex e o Desconhecido se conhecem, mas quase não comunicam. Quando o Desconhecido vai embora, Alex finalmente conta a Ana parte da sua história com Emília: “É uma história complicada que mete um bebé e dinheiro e a venda do bebé,



percebe? Só que não se sabe quem é que vendeu, nem quem é que comprou.” (70). Alex conta a Ana que não sabe sequer se o bebê era seu. Era de Emília, mas não sabe se o Desconhecido não terá também tido algum relacionamento com esta. O que Alex sabe é que todos pensam que foi ele e, olhando para Ana quando lhe conta a história, este acredita que também ela o julga culpado. A única pessoa que acreditava na sua inocência, a avó, morreu. Ana diz a Alex que não lhe disse se acreditava nele ou não, mas mantém-se, sim, mais afastada e distante neste discurso, menos disposta e disponível para ajudar como até então. Esta cena indicia já uma potencial ruptura nesta relação ou um entrave na mesma.

Na cena 46, Alex encontra a filha de Ana a dormir na rua à beira da fonte e leva-a até casa, deitando-a na cama. No dia seguinte, quando retorna a casa da Ana para lhe contar o sucedido, Ana não acredita nele e diz-lhe que podem falar sobre tudo, menos sobre a filha. Alex vai embora. Na cena 48, depois de abandonar o Desconhecido novamente, Ana pede finalmente a Alex que encontra na praia para lhe contar o que aconteceu com a filha pedindo-lhe desculpa: estava assustada, por isso reagiu como reagiu. Alex está desesperado. Um médico foi a casa de Emília e Alex não sabe o que se passa. Ana vai investigar e volta, a senhora da casa diz que não há perigo, que Emília está bem, foi só um susto. Alex chora. Ana não o quer deixar, mas tem de ir buscar a filha, pergunta-lhe se ele quer ir com ela, mas ele não quer. Fica sozinho à espera que Ana retorne.

No meio desta história de Alex, a senhora acaba por descobrir que foi o seu marido, o irmão de Emília e o homem que empurrou Alex na primeira vez que Ana o viu, que vendeu a criança. Mata-o. Assim, na cena 56, Ana vê, de longe, Alex e a senhora a limparem um barco onde o marido terá sido morto e depois Alex a abraçar Emília. A senhora fala com Ana e diz-lhe que se esta tiver de contar sobre o que sabe, que pode fazê-lo, que se a consciência não lhe permitir guardar aquele segredo, que pode contar que ela tanto pode ficar livre como ir presa.

A cena 59 é a última vez que Ana e Alex se encontram. Alex leva Emília até casa de Ana para que esta lhe empreste um vestido. Vão até Lisboa ver se ainda poderão fazer alguma coisa e encontrar o bebê, mas Emília não pode ir vestida e desarranjada como está. Ana ajuda Emília, em estado quase catatónico, a arranjar-se e penteia-lhe o cabelo como se faz a uma criança (já que Emília parece não mais do que isso, uma criança indefesa). Finalmente, Alex e Ana despedem-se. É uma despedida estranha e um pouco

desconfortável. Depois de alguma hesitação, acabam por se despedir com um abraço e com um beijo na cara. Emília espera, sempre calada.

A relação de Ana com Alex é, portanto, das mais importantes da trama. Se é certo que também a filha e o amante despoletam alguma reacção em Ana e a despertam da sua aparente apatia, é na sua relação com Alex que Ana se refugia para poder manter a sua própria vida em suspenso. Na verdade, para além da trama central relativa à procura de identidade de Ana, ao seu fechamento sobre si num momento de pausa da sua vida, esta é a trama principal do filme sendo que acaba, contudo, por ser explorada de forma um pouco superficial. Dado que Ana, a protagonista, não se liga a nada neste filme, também o espectador tem dificuldade em ligar-se à trama, às personagens e ao que acontece. É um filme de muitas elipses, tal como refere Paulo Filipe Monteiro (cf. Monteiro s.d., 14), que deixam muito em aberto e que por vezes tornam difícil concretizar relações entre as personagens e relações com o público.

Ainda assim, como já referido no início desta análise, em *Água e Sal* não é a trama como um conjunto de acontecimentos fortes que ganha maior relevância no filme, mas Ana, a personagem principal, o tema da normalidade e a necessidade de suspensão no tempo. Efectivamente, através da sua história com Alex, do seu relacionamento com ele, Ana parece conseguir sustentar durante mais tempo o seu momento de suspensão na sua própria vida. Incapaz de avançar com a sua vida (com homens que parecem prendê-la a uma normalidade que recusa – o marido, o Desconhecido, mesmo o amante), é em Alex que Ana vê a sua libertação, um escape da sua vida, nem que por fugazes momentos. Habitando a história e a vida de Alex, Ana mantém-se em suspenso enquanto vive por outros, as histórias de outros, das causas perdidas a quem tenta dar voz também no seu trabalho. Por outro lado, é através desta relação com Alex que Ana terá contacto com duas personagens femininas do filme que sofrerão uma maior mudança ao longo da trama: a senhora e Emília.

A senhora, contrariamente a Ana, é apresentada como uma personagem submissa, mulher da casa (é sempre vista em casa à excepção do último encontro com Ana, depois de também ela se “libertar”), dona de casa, até ao momento em que descobre a culpa do marido. Então, revolta-se do seu papel passivo, toma a justiça nas próprias mãos e mata o marido. Só então a vemos verdadeiramente fora de casa, fora do espaço que lhe tinha sido conferido pela “normalidade”.

Já Emília está literalmente presa a um quarto durante quase todo o filme. Só tem presença pelo que se fala dela, mas nunca é vista até ao final quando, enfim, sai em liberdade. Porém, se é verdade que Emília sai finalmente do quarto, fisicamente, psicologicamente parece ainda presa àquele quarto, presa dentro de si, não fala, não reage. Livre, mas confinada ao seu espaço interior.

Estas duas mulheres que ganham proeminência na vida de Ana, ou na vida que Ana vive através dos outros, parecem mesmo mostrar outras facetas da personalidade e do interior tumultuoso de Ana. Se, na verdade, Ana acaba por não interferir directamente nesta trama, ainda que a habite como se fosse sua, é a Ana que a senhora sente a necessidade de se desculpar e de se justificar, ou de apaziguar: se Ana tiver de contar a alguém que foi a senhora que matou o marido, pode contar. É Ana que é tida como o bastião da mudança e da ruptura. E quando rompe com a convenção, de mulher da casa, esposa passiva, é a Ana que a senhora se vira para lhe mostrar como foi ela que permitiu a sua fuga da “normalidade”. Por seu turno, Emília, não parece romper totalmente com as convenções. A mulher sobre quem Ana ouviu falar em grande parte da trama, em cuja história se envolveu como se fosse sua, quando frente a frente consigo parece um espelho da apatia e do aprisionamento interno de Ana. Emília (a única outra mulher com nome no filme à excepção de Ana e Vera) está livre, mas continua presa, tal como Ana está livre, mas continua presa e em suspensão na sua vida, principalmente agora que não tem já a história de Alex e de Emília para viver como sua.

Para além da possibilidade de vermos como Ana habita outras vidas para evitar lidar com a sua, a relação de Ana com Alex permite também compreender a forma como podemos ler as personagens da senhora e de Emília (que fazem parte da história de Alex). Ao longo do filme, não se assiste a uma alteração significativa na vida ou na personalidade de Ana, é nestas duas mulheres, quase como espelho de Ana, da vida suspensa de Ana, que se consegue testemunhar efectivamente a mudança, nas vidas que Ana habitou como suas. A ruptura da senhora relativamente às convenções e à normalidade e a apatia e aprisionamento de Emília, mesmo depois de liberta, parecem espelhar facetas da personalidade de Ana ao longo da narrativa.

#### E.C. 4.5.1.4. Ana e o amante

O amante é talvez a figura masculina mais misteriosa do filme e também, sem dúvida, uma das três personagens que mais afecta Ana emocionalmente (a filha, Alex e o amante), sendo mesmo a única que despoleta um sentimento romântico em Ana. Ainda que fisicamente apareça apenas em um momento do filme, é mencionado uma outra vez pela amiga Vera, e há uma altura em que liga a Ana para casa.

A primeira vez que é revelada a existência do amante é na cena 35, numa esplanada, quando Vera interpela Ana mostrando-lhe um jornal e perguntando-lhe se ela sabia que ele estava cá. O espectador não sabe ainda quem será, mas pela reacção de Ana (que embora diga que a única coisa que lhe interessa é o retorno da filha, abraça o jornal onde vem a notícia), consegue-se perceber que será alguém importante. Por outro lado, a própria Vera anuncia: “Porque qualquer pessoa que olhe para ti, mesmo que não te conheça, sabe qual é o teu problema. Está escrito em todo o lado, dos pés à cabeça. [...] Estás apaixonadíssima, filha! [...] Qualquer pessoa que te conheça sabe aos anos que esse homem está na tua cabeça.” (Villaverde 2001, 00:52:17). É declarada então, com certeza, a importância deste homem. É aludido também que este poderá ter tido alguma coisa a ver com o final da relação de Ana com o seu marido, ainda que esta o negue. Por outro lado, a acompanhar este diálogo entre Vera e Ana (em que falam do amante mas também do final do casamento de Ana) a música de Paulo de Carvalho “E depois do adeus” é ouvida (curiosamente, uma música que já havíamos ouvido em outro filme analisado no decorrer deste doutoramento, em *Dina e Django*). Digno de nota é ainda o facto de ser esta a música escolhida no momento de diálogo relativo a uma relação que terminou e a uma outra que parece impossível, num momento em que Ana está em suspenso “depois do adeus”. Após esta conversa com Vera que Ana interrompe dizendo para se embebdarem, Ana fica a chorar na praia. Não se percebe se pelo fim do relacionamento com o marido, se pelo relacionamento que não parece existir com o amante, se por falta da filha, se por algum outro motivo que não seja revelado. Não conseguimos compreender porque Ana, e a narrativa, não o deixam saber. Há muitos factores escondidos na trama, muita coisa por descortinar e por descobrir que fica perdida também nas elipses.

O momento seguinte em que temos a presença, ainda não física, do amante, é quando este liga a Ana na pior altura possível. Estamos na cena 40 do guião. Ana esteve no aeroporto à espera que a filha voltasse, mas esta não voltou. Falou por telefone com conhecidos do marido, não se percebe com quem, contudo é claro que a filha deveria ter

regressado, não regressou e ninguém sabe o que se passa. Ana retorna a casa e ouve o telefone tocar. Atende para descobrir que é o amante (ainda que a voz deste nunca seja ouvida, apenas subentendida pelas respostas de Ana). A conversa é curta. Ana fala em frases breves e baixinho, quase como se tudo fosse um segredo. Ana pede o telefone ao amante e recita-o quando ele lho dá, porém não o escreve em nenhum lado, não terá forma de o tornar a contactar. Ana desliga o telefone com força depois de prometer que ligará ao amante e começa a soluçar. É a segunda vez que temos a presença do amante (ainda que não presença efectiva) e das duas vezes Ana chora. Desta vez, supõe-se, chora pela ausência da filha, por não saber onde ela está, contudo é de assinalar que seja novamente depois de ter contacto e notícias do amante que Ana, normalmente imperturbável e impenetrável, torne a chorar.

O derradeiro encontro, este físico, com o amante acontecerá na cena 45, momento em que finalmente revelamos que o amante é Chico Buarque. O amante diz que lhe disseram que Ana estava ali, ao que ela responde (frase que é também repetida ao terminar da cena): “Eu não estou aqui.” (Villaverde 1999, 73). O amante revela novas informações que não tinham sido fornecidas, nomeadamente que algo aconteceu à irmã de Ana, algo que esta ainda não sabe ou não consegue dizer. Ao leitor do guião e ao espectador do filme, nunca é revelado o que terá acontecido à irmã. Mais uma elipse perdida no filme. Ainda assim, os olhos de Ana enchem-se de lágrimas e o amante, passado uns momentos, limpa-lhe as lágrimas dos olhos. O diálogo é feito de silêncios, de meias informações. Ana vai deitar a filha e retorna. Depois, os dois no jardim/pátio da casa acabam por se abraçar. Devido às elipses, não sabemos quanto tempo passou desde que o amante chegou até se abraçarem. Nisto, perdidos um no outro, a filha de Ana vem cá fora com um copo de água na mão, mas Ana e o amante nada vêem. Assim, a filha sai pelo muro para a rua e acaba por adormecer ao lado da fonte. É aqui que Alex a encontra e a leva de volta a casa, sem ninguém ver. Ana, não sabemos há quanto tempo, continua frente a frente com o amante a repetir: “Eu não estou aqui”.

Pese embora a única âncora que Ana tenha como constante ao longo do filme pareça ser a sua filha (é esta que a prende ainda à sua vida “real” que de resto está em suspenso), neste momento de encontro com o amante a filha é um pouco descurada pela mãe. O amante desconcentra Ana, é o único que consegue quebrar uma barreira invisível mas impenetrável e fazê-la, ainda que por breves momentos, abrir-se e revelar um pouco mais de si, um pouco mais do que a faz estar neste lugar sem estar porque, tal como a

própria o diz, ela não está aqui, ela assombra o filme quase como se não estivesse efectivamente presente, fragmentada entre várias histórias que não lhe pertencem e às quais não se entrega totalmente. Só o amante a faz revelar a sua história, a história de que tenta fugir, uma história com a irmã que o espectador nunca chega a conhecer. Por outro lado, só o amante faz Ana chorar. Contudo, dado que o amante só está presente fisicamente nesta cena, rapidamente Ana se dispersa novamente pelas outras histórias que não lhe pertencem e que consegue, ao contrário da história da irmã, nomear.

#### E.C. 4.5.1.5. Ana e a filha

Tal como foi referido, a filha de Ana é a terceira personagem que consegue fazer Ana revelar os seus sentimentos, neste caso um sentimento maternal e profundo. Assim, é também a personagem que suscita um tipo de acção mais efectiva e uma reacção mais intempestiva por parte de Ana. A presença da filha de Ana é sentida ao longo de quase todo o filme. Seria demasiado moroso e, parece-nos, desnecessário, tentar nomear cada momento em que encontramos Ana e a filha e como esta se relaciona com a filha. Importa, acima de tudo, explorar a forma como Ana reage quando a filha que devia ter chegado de Itália não chega, dado que esse é o momento em que efectivamente se torna perceptível que Ana não está indiferente a tudo e que não assombra apenas a trama (e a sua vida) no contexto do filme.

Esta sequência ocorre a cerca de meio do guião e do filme começando na cena 37, no aeroporto. Ana fala com a menina atrás do balcão perguntando-lhe sobre a filha, se não estava no avião, se não há mais voos que venham ainda de Milão nesse dia, ou que partam para Milão. A tudo a menina atrás balcão responde que não: a filha de Ana não voltou no voo em que deveria ter voltado. Ana, ao telefone, pergunta não se percebe a quem (supomos que a um amigo ou familiar do marido) se sabe o que aconteceu com a filha e com o marido que deviam ter chegado. Espera por resposta, não a tem. Desliga o telefone e torna a ligar passados uns minutos. A filha não veio e não vem hoje, mas não se percebe exactamente o que se terá passado, só que o acordo com o marido não foi cumprido. Pela primeira vez ao longo do filme vemos Ana verdadeiramente preocupada e incomodada. Ana volta a casa onde recebe uma chamada do amante. Como não é a chamada por que esperava, do marido ou da filha, acaba por ser um telefonema (como já foi referido) curto e de poucas palavras. Não parece ser só a preocupação que a consome,

parece haver também uma espécie de autopunição por parte de Ana por não ter conseguido antever esta situação e por se ter deixado enganar. O amante é o homem que Ana escolhe, mas perdendo a filha, Ana não merece, nem quer, ter mais ninguém.

Depois de desligar o telefone com o amante, Ana torna a telefonar à mesma pessoa a quem ligou duas vezes ainda no aeroporto. A pessoa tem mais informação, mas não informação que satisfaça Ana. Enquanto do outro lado alguém parece dizer a Ana para dar uns dias (porque eventualmente tudo se há de resolver), Ana, exaltada, recusa-se a fazer isso porque estão a falar do assunto mais sério para ela: da sua filha. Guião e filme cortam para um avião a levantar voo e o que parece ser um ponto de vista de Ana sobre o que se vê quando o avião descola. Ana vai à janela.

A cena 42 é o clímax desta sequência de eventos que evidencia a importância efectiva que Ana dá à filha. Chegada ao aeroporto a Milão, Ana apanha um táxi. Dentro do táxi, apreensiva, Ana vai olhando pela janela. Não vemos o que se passa lá fora, só a cara de Ana muito incomodada dentro do táxi. Ana sai do táxi, atravessa a rua e ouvimo-la a subir umas escadas. Já dentro do prédio, a porta está aberta. Ana entra e pergunta à empregada que não vemos onde está o marido. A empregada responde que está na sala. Ana atravessa o corredor rapidamente e entra na sala. Quando a começamos a ouvir a discutir com o marido, ainda estamos no corredor. Ana diz ao Marido: “O que tu fizeste não se faz! Nunca! Nunca!” (Villaverde 1999, 66). Ana começa a perguntar onde está a filha e a chamá-la enquanto o marido pergunta a Ana para onde a vai levar. Finalmente, o marido acaba por dizer a Ana que a filha está lá fora. Ana dirige-se para lá, mas ele agarra-lhe um braço e torna a perguntar o que é que ela vai fazer. Ana acaba por se conseguir libertar e segue em busca da filha. O marido torna a agarrá-la e a perguntar o que é que ela vai fazer. Ana dá um estalo ao marido que é apanhado de surpresa e que a larga. Ana diz ao marido que vai levar a filha para Cabanas e que ele poderá ir lá ter quando quiser. Afasta-se. O marido segue-a e torna a agarrá-la com violência, agora parece agarrá-la pelos cabelos ou pescoço. Ana pede ao marido para não fazer uma cena. Consegue, enfim, libertar-se e desaparece. O marido segue-a com o olhar.

Se é certo que (principalmente depois desta sequência) outras ocasiões existirão na trama em que Ana revela os seus sentimentos (ainda que de forma fugaz), este é sem dúvida o momento no filme em que Ana se mostra mais apreensiva, tendo uma reacção mais intempestiva. Se Ana passa grande parte da longa-metragem em pausa, uma assombração que preenche a trama, mas que não lhe dá uma forma específica (sendo os

fragmentos de outras histórias sobre as quais Ana paira que vão construindo esta narrativa retalhada), nesta sequência narrativa Ana mostra claramente um dos raros factores que a farão sair do seu estupor: a filha. Tal como refere Vanessa Sousa Dias, Ana isola-se e deambula sozinha por um espaço onde tudo lhe parece alheio. “[A] filha é a única peça que parece realmente comover e sensibilizar Ana.” (Dias 2013, 538). Na verdade, também Alex e o amante parecem comover e sensibilizar Ana, mas nenhum dos dois consegue despoletar uma reacção tão visceral na personagem como a filha desta.

#### E.C. 4.5.1.6. Ana sozinha

Grande parte do filme conta com Ana que deambula sozinha pelo espaço, sendo a sua solidão e procura de si constantemente interrompidos por outras histórias e por outras pessoas. A necessidade de Ana estar sozinha, de encontrar o seu espaço no filme e na história, é notória, contudo conseguir habitar esse espaço de solidão nem sempre é fácil para a protagonista. Há, todavia, um momento do filme em que vemos Ana totalmente só com os seus pensamentos e com o seu trabalho de fotografia sobre o qual pouco se sabe, mas que é projectado numa parede. Estamos na cena 52 do guião, aos noventa e dois minutos e trinta e sete segundos do filme, quase no final.

Guião e filme são um pouco diferentes, embora mantenham o mesmo propósito: Ana a procurar uma ordem e um sentido para o seu trabalho e, com isso, extrapolamos, para a sua vida. No guião, Ana espalha as fotografias pelo chão, “fotografias de pessoas em situações limite de alguma coisa e todas parecem estar relacionadas com a dor, com o desespero ou o pânico” (Villaverde 1999, 94). Depois, vai até ao computador e escreve não se sabe a quem que está confusa, não sabe como apresentar as fotografias num espaço, como as organizar, pede tempo. No filme, Ana está numa sala escura, a um canto. As fotografias de pessoas em situações limite são projectadas na parede e em Ana. Esta é ouvida em voz *off* no que parece ser uma carta a alguém que, mais uma vez, não é identificado. Ana diz que leu a proposta que fez (supõe-se que ao seu empregador), mas que não se consegue rever no que escreveu, não se reconhece no que enviou, nem consegue perceber o significado do que redigiu. Ana está com dificuldade em lidar com estas fotografias e com estas histórias que não consegue contar de pessoas que estão, algumas delas, ainda vivas. “Se calhar não pode haver ordem nestas imagens e não vale a pena procurá-la.”, diz Ana em *off*, “Se calhar é melhor despejar tudo numa parede e



quem quiser olhe e veja qualquer coisa.” (Villaverde 2001, 01:33:33). Ana não sabe se quer desistir. Continua:

Nós somos tudo o que está mal. É a única coisa que eu tenho como clara... Mas não sei o que fazer com isso. Desculpa, hoje sinto-me assim. Achei que te devia dizer que não estou a ser capaz de levar isto para a frente. Se quiseres esperar por mim, talvez alguma coisa seja capaz de fazer. [...] Se há uma solução para tudo isto eu a encontro. Como sabes digo isto sem acreditar muito no que estou a dizer. Não vale a pena fazer as coisas sem acreditar que estão a ser bem-feitas. Tem paciência comigo. (01:34:02)

Durante todo o seu discurso em *off*, Ana deambula pela sala escura enquanto diferentes fotografias de pessoas distintas são projectadas na parede e em Ana. As imagens revelam pessoas em situações limite, quadros violentos, contudo nunca se percebe exactamente o contexto de nada do que é projectado. É possível compreender apenas que Ana, perdida e em suspenso na sua vida mundana, com os problemas da sua vida quotidiana, se vê incapaz de lidar com o peso destas histórias das fotografias que se projectam sobre si. “Nós”, diz Ana, “somos tudo o que está mal”, mas Ana não sabe o que fazer com isso, nem sabe como levar o seu projecto para a frente. Ao mesmo tempo, numa leitura de uma carta para alguém não identificado, Ana parece estipular o problema na sua vida nesse momento: não sabe o que fazer com tudo. Concomitantemente, num filme fragmentado e repleto de elipses, é curioso que a personagem principal diga, sobre uma exposição de fotografias, que se calhar não há ordem para estas imagens e que mais vale despejar tudo numa parede e deixar que quem quiser que veja o que queira. Numa longa-metragem em que, como escreve Mário Jorge Torres, Teresa Villaverde se desdobra na protagonista (cf. Torres 2002), Ana diz em *off* aos seus espectadores, a um interlocutor sempre ausente (como uma voz omnipresente de criadora), que talvez não haja ordem em tudo isto, que talvez seja o espectador a ter de encontrar uma ordem para o que vê.

Efectivamente, Teresa Villaverde referiu, quanto a este filme, que é a sua obra mais livre e que com ele conseguiu que fosse “exactamente aquilo que quis que fosse, para coincidir consigo: uma mulher a querer parar o tempo, mergulhando na sua própria confusão” (*Público* 2002). Neste momento do filme, momento de solidão da personagem, Ana, a protagonista, a personagem que personifica e duplica a cineasta Teresa Villaverde, atesta a sua própria confusão, a sua incapacidade de se organizar (e ao seu trabalho) e de

se encontrar, deixando para outros, para quem vê, a interpretação desta confusão e destes fragmentos desmembrados (da narrativa e das imagens que se projectam sobre si).

#### **E.C. 4.5.2. Considerações finais quanto a *Água e Sal***

A análise do filme *Água e Sal* não se revela simples. Tendo em conta a fragmentação da narrativa e da própria Ana, a protagonista, acabamos por ter poucos alicerces para aprofundar o estudo. Podemos, como fomos referindo, encontrar alguns dos traços identitários de um filme de Teresa Villaverde nesta obra: as narrativas múltiplas (que, neste caso, Ana assombra); uma espécie de orfandade ou abandono familiar (tal como acontece em *A Idade Maior*, em *Água e Sal* também o pai está ausente; tal como acontece em *Os Mutantes*, também Alex, sem pais que conheçamos, é deixado à sua mercê, também Emília não tem figuras parentais, também a maior parte das personagens parecem órfãs, até de si mesmas); a desagregação familiar, muitas vezes, como refere Paulo Filipe Monteiro, provocada por uma situação de clausura ou cerco (cf. Monteiro s.d., 20) (no caso de Ana, clausura provocada pelo casamento do qual se tenta libertar, pela atenção do Desconhecido que quer evitar, pelo espaço físico em que se encontra, demasiado pequeno e onde outras histórias e narrativas cercam e tomam parte da sua vida); as personagens sempre em movimento (Ana está sempre em movimento neste filme, quase como se fugisse de si e do que poderia fazer por si). Pese embora possamos, portanto, encontrar traços que parecem identitários de Villaverde (tal como analisados e identificados por Paulo Filipe Monteiro (cf. Monteiro s.d.)), a verdade é que uma análise mais aprofundada do filme que vá para além da dispersão e da personagem de Ana é difícil.

*Água e Sal* é uma espécie de ensaio visual que questiona a normalidade das relações e das convenções de género e do feminino. Efectivamente, a história de Ana não evolui ao longo da narrativa. A longa-metragem inicia com Ana separada do marido, isolada e à deriva à procura de uma nova identidade, e termina com Ana separada do marido, ainda à deriva e isolada, mas talvez mais apaziguada. Vanessa Sousa Dias diz-nos que se dá uma transformação interior em Ana que tem efeitos externos ou que se revela não nela, mas em duas mulheres com as quais se cruza: a dona de casa passiva e submissa que acabará por matar o marido, e Emília, encarcerada durante grande parte do filme e liberta no final. “O que estas transformações traduzem é o caminho da clausura e do silêncio para a libertação, ruptura e negação do anonimato e da indiferença face a

presenças masculinas dominadoras.” (Dias 2013, 538). O que Vanessa Sousa Dias parece propor é que há uma unidade na construção e desenvolvimento destas personagens femininas. Mais do que entidades separadas, estas criam um núcleo que representa esse movimento de libertação (personificado em Ana). O que propomos, paralelamente, é que estas personagens, como já referido, funcionam como um espelho do interior de Ana: em ruptura com a convenção, mas aprisionada a uma vida em suspenso. Porque Emília, ainda que esteja livre fisicamente no final da trama (porque alguém a libertou, não uma libertação de moto próprio), continua presa dentro de si, apática, calada, sem reacção, quase catatónica. Chamar a esta libertação de Emília uma libertação face a presenças masculinas dominadoras parece excessivo. Emília continua dominada, quer por forças internas, quer por externas. Emília não está verdadeiramente livre, como não o está Ana, como não o está a dona de casa e esposa obediente que matou o marido. Todas ficaram, ainda assim, à mercê de uma cultura masculina e da “normalidade”: a dona de casa à mercê da justiça e da culpa por ter morto um homem; Emília à mercê de Alex que a conduz pelos caminhos que ele parece querer seguir já que ela permanece anónima e apática; Ana à mercê da sua impossibilidade de se libertar verdadeiramente do casamento, do marido, do amante, das vidas dos outros que continua a viver como se fossem suas. É verdade que no final do filme Ana sai de casa deixando o marido com a filha e conduz com os cabelos ao vento – claro símbolo de libertação. Porém, nada na trama ou na narrativa revela efectivamente essa libertação de Ana e esta personagem, espelhada na senhora e em Emília, parece permanecer em ruptura com o normal e com as convenções do feminino, mas presa à sua condição de mãe e esposa.

A teia de personagens em *Água e Sal* é tão intrincada que todas elas parecem fazer parte de um caleidoscópio que revela mais um pormenor da personalidade de Ana. Assim, analisar como Ana se relaciona com estas personagens (e consigo própria) e o que elas revelam em relação a Ana, em detrimento da escolha de momentos específicos de um filme tão fragmentado em termos de narrativa, pareceu-nos o mais pertinente. É que *Água e Sal*, como escreve o crítico e jornalista italiano Federico Chiacchiari, para além da possível autobiografia e da história como tantas outras sobre o final de um relacionamento e sobre Ana, que só parcialmente habita ou paira sobre o filme, é um filme sobre a actualidade dos sentimentos, sobre como as pessoas se transformam, como mudam, como se desiludem, como só muito dificilmente se adaptam às mudanças, mesmo à liberdade (cf. Chiacchiari 2002). Segundo Chiacchiari, não podemos reduzir *Água e Sal* a uma

trama ou a um conjunto de histórias e narrativas que se cruzam e que se parecem multiplicar numa miríade de correntes possíveis e infinitas,

*Água e Sal* è cinema, ed è cinema del 2001, cinema cioè consapevole di come i corpi sono cambiati, di come i desideri sono impazziti, di come ormai ogni tipo di certezza e di punto di riferimento possibile sembra andato perduto. E le persone così si trovano, per un attimo, brevelungointenso, e poi scompaiono nel nulla, nel vuoto dei sentimenti che vivono solo una nostalgia perenne. Corpi abbandonati a se stessi, in cerca di qualcosa che, appunto, nel “quadro” della vita non c'è più. E la Villaverde, mirabilmente, segna il suo film con un'elegia del fuoricampo, cinema a 360° che vive di ciò che manca all'inquadratura, luogo magnifico e terribile dove sembra essersi nascosta ogni possibile gioia, speranza, possibilità. (Chiacchiari 2002).

O crítico de cinema italiano apelida *Água e Sal* de cinema do ano 2001, que compreende e assume a perenidade do mundo, das pessoas e das coisas e que, por isso mesmo, encontra as suas personagens na trama apenas por um momento, breve-longo-intenso, para logo estas desaparecem no ar (ou talvez no mar) no vazio e nostalgia de sentimentos em que vivem. Abandonadas nos seus próprios corpos, em busca de algo que precisam para sobreviver (mas que nunca é identificado – liberdade, identidade, conexão), não é no filme que as personagens encontram essa matéria da vida não definida e fugidia e que lhes permitiria ganhar outra forma. *Água e Sal* é, pois, um filme que vive do que não está lá, do que não é apresentado na imagem, é o espaço/lugar onde a alegria, a esperança, a vida se parece ter escondido das personagens e dos espectadores. *Água e Sal*, mais do que um filme que se reduz à sua trama, é um filme de sentimentos, de encontros e desencontros, em que Teresa Villaverde deixa espreitar a sua própria confusão, mergulha na sua própria confusão “com a liberdade dos poetas” (Villaverde *apud* Torres 2002). Talvez por não se resumir a uma história linear, ou mesmo a um caleidoscópio de histórias, mas a uma confusão de fragmentos que pretendem criar encontros e desencontros, sensações mais do que histórias, o filme não tenha sido bem recebido pela crítica. Escreve Eduardo Prado Coelho quanto aos filmes de Teresa Villaverde: “A seguir veio *Água e Sal*, e aí foi o massacre. Injusto, diga-se de passagem. O filme tem fragilidades, mas tem coisas belíssimas e estabelece com a cineasta uma relação íntima que nos toca profundamente.” (E. P. Coelho 2006). Já Mário Jorge Torres escreve:

no entanto, tudo o que fragiliza o filme torna-o estranhamente tocante: comovemo-nos perante o que sabemos ser uma exposição autobiográfica da cineasta, corajosa simplificação de um descontrolo posto em imagens. O que era

uma fita desconjuntada (e autocomplacente?) acaba por transformar-se em esfacelada experiência de exorcizar o passado recente: *Água e Sal* reúne uma memória artística de lugares assombrados a um grito abafado, apenas revelado em cifra na já citada dedicatória final.<sup>78</sup> (Torres 2002)

Na revista *Time Out, London*, escreve-se ainda,

Seen almost entirely from Ana's perspective, the storytelling style is impressionistic. It's her emotions and thoughts that writer/director Villaverde concentrates on to the exclusion of almost everything else, throwing up some baffling non sequiturs. [...] The film might be somewhat puzzling, but it's also beautifully acted and quietly moving in its own lyrical, understated way. (*Time Out London* s.d.)

Filme fragmentado e impressionista que parece partir da autobiografia da cineasta para criar uma obra sobre aquilo em que as pessoas se podem tornar no momento de ruptura, sobre a sensação de confusão e de uma “mulher em processo de recomposição” (K. Gomes 2002), sobre a possibilidade de uma pessoa permanecer nesse sentimento de confusão e de libertação, de fuga do normal, este é o filme mais pessoal de Teresa Villaverde e, talvez por isso, o mais difícil de analisar de uma forma isenta e sem o colar demasiado à experiência pessoal da realizadora. A dificuldade aumenta numa análise da trama e do guião num filme em que a narrativa e o guião não são o fundamental, mas a consolidação de um estado e de um sentimento de confusão e de fuga da normalidade quebrando convenções. Contudo, de assinalar é o facto de este filme nos trazer um pouco do mundo de Teresa Villaverde para o ecrã, e uma construção narrativa diferente da construção aristotélica e mesmo da construção usual da cineasta, uma construção impressionista que carece das leis da lógica e de causa e efeito. “La ragione (e/o il torto) dei sentimenti impazzisce. La quiete, infine, prevale. Ma pare difficile ricominciare a vivere in un mondo che sembra aver perduto ogni senso. Morte dell'uomo, o ancor più, della donna. *Agua e Sal* è un tuffo nell'acqua salata del mare, fino all'ultimo respiro...” (Chiacchiari 2002). Para Chiacchiari, o filme revela a dificuldade das personagens (re)começarem a viver num mundo que parece ter perdido todo o seu sentido. Assim, *Água e Sal* torna-se num mergulho no mar salgado, até ao último suspiro.

<sup>78</sup> A dedicatória à filha que já enunciamos anteriormente: “Para a C. que é a melhor e que um dia vai perceber as coisas que se podem perceber.” (Villaverde 2001, 01:52:37).

#### E.C. 4.6. Considerações Finais

Tendo em conta o facto de Teresa Villaverde já ter sido mencionada e estudada por diversos investigadores e professores (muitos deles supracitados), desde o início deste capítulo temos vindo a apontar as características que são mais comumente associadas à sua obra cinematográfica. À medida que fomos analisando filmes específicos, fomos também tentando compreender que traços característicos conseguíamos identificar no que diz respeito a Teresa Villaverde como guionista. A análise da cineasta como autora do guião escrito deixou-nos algumas questões em aberto que gostaríamos de ter colocado à própria (à imagem do que fizemos com as restantes guionistas contemporâneas estudadas neste doutoramento). Contudo, pese embora tenham sido feitas diversas diligências no sentido de conduzir uma entrevista semi-directiva e informal com a cineasta<sup>79</sup>, infelizmente nunca conseguimos chegar a fazê-lo. Tentando, ainda assim, manter a estrutura de capítulo das nossas cineastas contemporâneas em análise, e procurando também completar este estudo e não deixar perguntas sem resposta, procedemos a uma investigação exhaustiva de artigos e entrevistas já conduzidos a Teresa Villaverde (via rádio, televisão, jornais, revistas, entre outros) de forma a conseguirmos, nas nossas considerações finais, ter o comentário da cineasta quanto à sua obra, os temas que aborda, o cinema em Portugal, entre outras questões e temáticas.

Ao longo deste capítulo os temas que mais comumente encontrámos associados à cinematografia de Teresa Villaverde (mencionados e estudados na revisão da literatura

<sup>79</sup> A saber, tentou iniciar-se o contacto a 12 de Maio de 2017 com um *e-mail* enviado para a Alce Filmes. De seguida, a 8 de Agosto de 2017 foi enviado novo *e-mail* para a Alce Filmes e a 9 de Agosto para Carolina Rosado, da Alce Filmes. A 11 de Agosto de 2017 foi enviado novo *e-mail* agora para o endereço pessoal da realizadora (do sapo). Dada a não resposta durante mais de meio ano por parte da realizadora (e depois de tentativas sucessivas através de colegas e amigos de falar com a Teresa Villaverde por entreposta pessoa), a 18 de Março de 2018 consegui, finalmente, falar pessoalmente com a cineasta aquando da apresentação do seu filme *Colo* no cinema Trindade com presença da realizadora. Tal como solicitado pela própria, dia 19 de Março reenviei novo *e-mail* para o endereço pessoal da cineasta (do sapo), também sem resposta. A 19 de Setembro de 2018 foi enviado novo *e-mail* para o endereço pessoal de Teresa Villaverde, *e-mail* este que obteve resposta por parte de Carolina Rosado a 11 de Outubro de 2018. Nesse *e-mail*, Carolina Rosado informava-me que tinham recebido os meus *e-mails* anteriores e que a Teresa Villaverde gostaria de colaborar no meu doutoramento, porém, na altura, encontrava-se muito ocupada sendo que, assim que possível, entrariam em contacto comigo para marcar uma entrevista. A 12 de Outubro de 2018 respondi ao *e-mail* de Carolina Rosado dizendo que esperava então o seu contacto. Uma vez que tal contacto não chegou a acontecer, a 6 de Março de 2019, reenviei novo *e-mail* para a Carolina Rosado, que não chegou a ser respondido. A 16 de Abril de 2019, contudo, Teresa Villaverde enviou-me um *e-mail* a pedir que lhe enviasse as perguntas da entrevista por escrito. Assim o fiz nesse mesmo dia, mas não obtive resposta às perguntas enviadas. A 16 de Julho de 2019 tornei a perguntar à cineasta se poderia ainda responder-me às minhas perguntas. A sua resposta a 17 de Julho de 2019 foi positiva, mas, até à data, não mais obtive resposta de Teresa Villaverde tendo ficado a nossa entrevista por responder. Por assinalar ficam ainda as diversas tentativas de falar com Teresa Villaverde por telefone ou através de colegas e amigos.

e de uma forma global) foram: a infância/adolescência, a crise de identidade, a sensação de aprisionamento e cerco, a fragilidade, a morte, a finitude, a denúncia social. Os três filmes analisados vieram, como tivemos oportunidade de ver, corroborar a existência desses mesmos temas ao longo da obra da cineasta. Em *A Idade Maior* e *Os Mutantes* temos, por exemplo, de forma muito presente, o tema da infância/adolescência, as dores do crescimento, a crise de identidade, a ausência dos pais (pré-existente em *Os Mutantes* e que se instala ao longo do filme em *A Idade Maior* sendo, muitas vezes, uma ausência presente), as crianças que tomam conta dos adultos (Alex em *A Idade Maior*, Andreia e o irmão de Pedro em *Os Mutantes*). Em *Água e Sal*, ainda que de forma menos premente já que a personagem principal é uma adulta (não criança ou adolescente), temos, ainda assim, a temática da infância/adolescência perdida: Alex e Emília, adolescentes, são transformados em jovens adultos porque se tornam pais antes do tempo, sendo que o seu filho é raptado. As dores do crescimento, a crise de identidade (neste caso até da identidade de Ana), o adolescente Alex que amiudadas vezes toma conta da adulta Ana, a ausência dos pais (de Alex, de Emília, mas ainda a ausência que sentimos por vezes de Ana como mãe) podem também ser encontrados nesta longa-metragem.

Quanto à presença da temática da infância/adolescência nos seus filmes e à forma despojada e até depressiva como a apresenta, diz Teresa Villaverde: “Nos meus filmes há sempre [crianças], e há sempre crianças à procura das mães e dos pais. [...] Portanto, é engraçado essas coisas que nos marcam na infância [como ter visto o *Peter Pan*], são coisas que levam muitos muitos anos a resolver.” (Villaverde 2011c, 09:16). O facto de ter visto o *Peter Pan* em criança, filme muito intenso de assistir (de tal forma que não foi capaz de o ver até ao fim das primeiras vezes que tentou), violento para a cineasta por mostrar crianças despojadas de famílias, sem saberem o que era ter uma mãe ou um pai (cf. Villaverde 2018c), poderá, segundo a própria, ter influenciado a proeminência que vem a dar à infância e adolescência nos filmes que realiza mais tarde uma vez que, ainda hoje, considera esta obra como uma influência e uma referência para o seu trabalho e para a sua vontade de ser realizadora (foi um dos primeiros filmes que a atraiu para o mistério do cinema). Adicionalmente, diz ainda Teresa Villaverde partindo do seu filme mais recente, *Colo*, mas extrapolando para a sua restante obra:

I do trust them [children and adolescents]. All my hope is centred on them. They have no guarantees, they never had, but those who will not give up will have to think about finding new ways, will have to reflect on everything. I’m afraid they won’t look much into the past, which could also be a bit dangerous, but I’m sure

they'll find a way to take us out of this mess. Of course, I am not as naïf as to think that a whole generation is as how I just said. But, nevertheless, I feel that change will come from them. (Villaverde 2017b)

A denúncia social é também fundamental nos filmes da cineasta, tornando-se, portanto, numa grande temática da sua obra. Em *A Idade Maior*, por exemplo, temos a denúncia dos efeitos da Guerra Colonial, de uma infância perdida, de um Portugal esquecido e perdido nessa guerra. Em *Os Mutantes*, temos a denúncia dos jovens esquecidos nas instituições de acolhimento, a denúncia dos jovens mutantes perdidos nas ruas de Lisboa, de uma geração invisível e sem futuro que se consiga prever. Em *Água e Sal*, a denúncia social é muito mais ténue, é uma denúncia da banalidade do quotidiano, não especificamente uma denúncia à sociedade. “No meu caso, realmente,”, diz Teresa Villaverde a Inês Meneses, “tenho tendência para ir parar a alguma coisa que tem que ver com o que está a acontecer na sociedade onde eu vivo, mas não é um programa, não é uma coisa que eu pense assim: ‘está a acontecer isto, eu vou querer fazer um filme para falar disto, ou para denunciar isto’.” (Villaverde 2018c, 00:05:44). Efectivamente, continua a cineasta numa outra entrevista:

Para hacer arte no necesariamente hay que denunciar. Sin embargo, mis películas siempre tienen una parte de esto, aunque no lo hago premeditadamente, soy una persona sensible a todo lo que me rodea y al final mi cine se impregna de cierto análisis social, pero he de decir que yo no denuncio de forma general a la sociedad, no es mi intención de partida, sino que al albergar esta sensibilidad hacia lo que pasa en el mundo, mis personajes evolucionan hacia esa dirección de forma natural en mis películas. (Villaverde 2017d)

Tendo em conta a sua sensibilidade quanto ao que se passa no mundo e tendência para denunciar o que vê à sua volta, denunciar a realidade (oculta ou não, já que no seu último filme *Colo* denuncia a crise financeira que toda a gente sentiu e viveu), e uma vez que segundo a própria são as crianças e jovens que permitem a mudança, encontramos aqui mais um motivo que vem justificar o porquê de, na grande maioria das vezes, serem estes jovens e crianças a tomar as rédeas nos filmes de Teresa Villaverde: porque são estes que podem permitir e originar a necessária mudança/mutação relativa à denúncia que é feita na narrativa, quer sejam bem sucedidos no final, quer não.

Para além das crianças/adolescentes que ganham proeminência como tema e como figuras de proa/personagens principais na sua obra, de assinalar é também, como



conseguimos compreender pela análise dos filmes neste capítulo, a tendência para usar protagonistas femininas. À excepção de *A Idade Maior*, quer *Os Mutantes*, quer *Água e Sal* têm uma protagonista feminina (sendo que em *Os Mutantes* temos também dois protagonistas rapazes que têm, contudo, menos tempo de história no filme). Já referimos neste capítulo que Villaverde considera que lhe é mais fácil escrever personagens femininas porque, sendo mulher, melhor as consegue compreender e construir. Corroboramos essa informação em outras entrevistas em que a cineasta refere, “Que en mis otras películas las mujeres lo muevan todo se explica porque yo soy una mujer y es más fácil que me identifique con personajes femeninos.” (*Ibid*). Adicionalmente, diz ainda a própria, em *Colo* é a primeira vez que tem um protagonista masculino, “era algo que nunca me saía, não conseguia. Aparecia-me sempre uma mulher. Se calhar, precisei de viver mais para poder escrever um homem, não sei” (Villaverde 2018a). Segundo Villaverde, *Colo* é o primeiro filme que conta com um homem como personagem principal, todavia, na verdade, em *A Idade Maior*, ainda que criança, tínhamos Alex; de forma mais efectiva, em *Os Mutantes*, ainda que adolescentes, tínhamos tido Ricardo e Pedro, e nenhum deles era “caricatura”, como a própria parecia acreditar ser a forma como desenvolvia personagens masculinas. Pese embora os seus filmes sejam apelidados de femininos e com uma presença mais feminina por parte das personagens (sendo que uma pergunta recorrentemente feita a Teresa Villaverde é “porque é que as suas personagens femininas ganham protagonismo na sua obra?”), e tal como escrevia Paulo Filipe Monteiro (e supracitámos no início deste capítulo), a autora filma e apresenta quer o feminino, quer o masculino, com uma sensibilidade incomum, sem “caricaturas”.

Conquanto encontremos efectivamente uma presença e uma temática do feminino nos seus filmes (muitas vezes do feminino desconstruído e desapossado dos seus valores ou atributos ditos “normais”: Manuela em *A Idade Maior* descuro o seu papel de mãe chegando mesmo a suicidar-se enquanto Bárbara se comporta quase como uma criança; Andreia em *Os Mutantes* recusa a maternidade e a sua mãe faz o mesmo; em *Água e Sal* Ana mostra-se como uma personagem impenetrável e forte, pouco vulnerável e dada a afectos), não podemos deixar de reforçar o facto de, dentro das nossas guionistas e realizadoras estudadas, Teresa Villaverde ser uma das que, em termos percentuais, consegue uma maior equidade entre o número de personagens homens e mulheres nos seus filmes. Em *A Idade Maior* temos 55.56% de personagens masculinas no guião e 44.44% de personagens femininas; em *Os Mutantes* temos um total de 65.6% de

personagens masculinas e 34.4% de personagens femininas; em *Água e Sal* temos um total de 54.55% de personagens masculinas e 45.45% de personagens femininas. Assim, se por um lado parece, das nossas cineastas em análise, que Teresa Villaverde é uma das que mais consegue (conjuntamente com um dos filmes de Solveig Nordlund, *A Morte de Carlos Gardel*) equilibrar o espectro quanto a personagens femininas falantes em tela permitindo uma maior possibilidade de representação da mulher; por outro, e ainda que a sua obra seja apelidada de feminina e feminista, na verdade as personagens masculinas continuam a marcar uma presença forte nos seus filmes, percentualmente (mesmo que de forma pouco notória) mais forte do que a presença feminina. Ainda assim, como diz a própria, “quando a personagem principal é uma mulher, perguntam-me logo se o filme é autobiográfico, que é uma pergunta que nunca se faz a um homem” (Villaverde 2018a). Adicionalmente, nunca é perguntado a um homem o porquê da sua obra ter maioritariamente personagens e protagonistas masculinos. Mas a uma mulher cineasta e guionista ainda o é.<sup>80</sup> Um homem contar com protagonistas masculinos nos seus filmes é “normal”; uma mulher contar com protagonistas femininas na sua obra parece tornar-se tema digno de diversas perguntas e motivo para o desenvolvimento de múltiplas assunções quanto a questões autobiográficas e de propaganda feminista.

Associado às crianças/adolescentes, à temática do feminino, à necessidade de denúncia de Villaverde nos seus filmes, encontramos ainda a fragilidade do ser humano, e, acima de tudo, a força dos frágeis. Alex em *A Idade Maior* é criança, frágil fisicamente e psicologicamente porque ainda muito novo e com o pai ausente, contudo é este que tem de ter a força para tentar unir a família, para tentar “resolver” a história, mesmo que não o consiga. Andreia, Pedro e Ricardo em *Os Mutantes*, jovens invisíveis e esquecidos pela sociedade, frágeis pela sua condição e pela sua idade (Andreia frágil também por ser mulher, Ricardo mais frágil por ser descendente africano), sofrem às mãos de uma sociedade que os ignora e rejeita, mas tentam sempre lutar, ter a força para sobreviver e para fugir deste cerco que se aperta e que os acaba por consumir. Em *Água e Sal*, Ana, embora seja mulher (condição geralmente associada à fragilidade), não se apresenta como frágil mas como sendo capaz de proteger as outras personagens mais frágeis, Alex e Emília, por exemplo. “A força dos frágeis é que é a beleza”, diz Teresa Villaverde ao

<sup>80</sup> Também Margarida Cardoso, na entrevista que nos concedeu, se mostrou indignada por só às mulheres ser questionado o porquê de usarem personagens femininas nos seus filmes sendo esse facto geralmente associado a potenciais referências autobiográficas das cineastas nas suas obras.

*Jornal Público*, “porque a força dos fortes é uma coisa obscena. Eu sou mais da força dos frágeis.” (Villaverde 2011d).

Estas personagens frágeis mas fortes, como foi possível compreender ao longo da análise dos três filmes, estão presas a um espaço, cercadas por uma cidade ou aldeia que as aprisiona. Quanto a isso, diz Teresa Villaverde, “Nasci e vivi sempre em Lisboa. Penso que a cidade, apesar de ser linda e da qual gosto muito, é perigosa de se viver, muito opressiva e fechada. Minha maneira de mostrar Lisboa [em *Três Irmãos*] foi o cerco em que as pessoas vivem. Tentei mostrar que quem nunca saiu de lá está cercado por todos os lados.” (apud Sukman 1994, 6). É certo que Teresa Villaverde se refere especificamente a *Três Irmãos*, filme que não analisámos com detalhe neste capítulo. Porém, se atentarmos a *Os Mutantes*, também Andreia, Pedro e Ricardo (e os restantes jovens errantes do filme) estão presos a uma Lisboa opressiva e fechada, cercados por todos os lados, acabando por ser derrotados pelo cerco. Se pensarmos em *Água e Sal*, já não estando em Lisboa, também Ana, que procura um momento de pausa, é cercada por uma aldeia junto ao mar, parecendo mesmo rodeada por água por todos os lados. Quanto à presença da água nos seus filmes, diz ainda a cineasta,

I couldn't live in a place where there is no sea, impossible. And, what is quite interesting is that, for example, when I travel to a town I don't know, and I'm not very well oriented, but, I leave the hotel, I walk, and without knowing, I reach the water. It's instinct, it's very funny. [...] Water has also this, you know, this transparency, this... maybe it reminds us also of [...] like the beginning, when you are inside your mother. (Villaverde 2017a, 06:08)

A água atrai, cerca, ao mesmo tempo que é um retorno às origens.

Em *A Idade Maior*, e voltando à ideia do cerco, as personagens ficam fechadas sobre si e fechadas no seu espaço, sem alternativa de fuga. Este cerco, como diz a cineasta, é perigoso e nocivo para as suas personagens em todos os filmes que analisámos.

Talvez devido a este sentimento permanente de cerco, de aprisionamento que se instala nas narrativas de Teresa Villaverde, o silêncio seja um motivo premente nas suas obras. Temos também música, sons que interrompem e rasgam a imagem mas, como contraponto, nos momentos em que podíamos ter diálogos, os filmes de Teresa Villaverde respondem-nos com o silêncio porque “No silêncio reside o que de mais importante uma pessoa tem a dizer pois o mais rico em um diálogo é o ‘não dito’, o gesto, o olhar. Silêncio requer tempo para ser entendido, bem digerido” (Villaverde 2017c). E os filmes de Teresa

Villaverde, neste silêncio imposto pelas personagens, requerem também tempo para serem bem entendidos e bem digeridos. Para isto contribui também, acima de tudo, a forma como a cineasta organiza e estrutura as suas narrativas e os seus guiões.

Ao longo da análise dos três filmes de Teresa Villaverde aos quais demos maior destaque, fomos assinalando o modo como a estrutura dos mesmos, em vez de seguir uma “regra” aristotélica de causa-efeito, parecia responder a um padrão temático e visual. A própria cineasta fala, em diversas entrevistas, sobre a estrutura dos seus filmes. Na sexagésima oitava edição do Festival de Veneza, diz Teresa Villaverde:

The structure of the films is always [...], the connections are more intuitive and more poetic than real narrative. For me it's important that one image, one idea brings the other, and then the other, and then the other, and sometimes [I even like it when they don't seem] connected at all, and there are big jumps and big cuts from one thing to the other [...]. [I]t opens the film but it opens my way of seeing it as well, I think. (Villaverde 2011a, 04:22)

Num outro artigo em que é citada, diz a cineasta: “Estou muito mais ligada à pintura que ao cinema. O meu trabalho é muito intuitivo, não sou cerebral.” (Villaverde *apud* A. L. Coelho 2012). “Gosto de pensar e acho que é verdade que a estrutura, a base de construção dos meus filmes, é uma base poética.” (Villaverde 2011c, 49:34). A base dos seus filmes é poética, é intuitiva, o que implica uma estrutura de sensações já que, “No meu caso”, diz a autora, “as coisas começam por vir em forma de sensações [...], um filme, um livro” (Villaverde 2018b). “Na Europa, acontece cada vez mais a imposição do cinema narrativo. O autor escreve um roteiro que vai aos burocratas da TV, antes de nascer já foi aos médicos. Mas o cinema é mais do que um fio narrativo. É tempo, silêncio, imagem, som, está mais próximo da poesia, ou devia.” (Villaverde *apud* A. L. Coelho 2012). “A ficção, quando é séria, dá-nos sensações, coisas que nos ficam coladas à pele. Há um lado sensorial no cinema muito forte, como em todas as artes, quando o que olhamos nos toca. Podemos não saber explicar o que é, mas não há necessidade de explicação.” (Villaverde 2018e). Estas diversas citações de Teresa Villaverde em que a autora recorrentemente evoca as sensações, a poesia, o silêncio, corroboram o estilo e estrutura de filmes que tivemos a oportunidade de analisar. Criadora de narrativas sensoriais que dão primazia à imagem, ao silêncio, à estrutura poética que carece de explicação, a obra de Teresa Villaverde, longe de estruturas fixas e estanques até porque “yo no consigo separar la técnica del resto. Cada película pide una

técnica precisa y ponemos nuestros conocimientos al servicio de aquello que quieres filmar. Para mí la técnica cinematográfica es una voluntad de narrar algo.” (Villaverde 2017d), precisa de tempo e calma para ser vista, digerida e apreendida.

Os guiões de Teresa Villaverde, os precursores dos filmes realizados, contribuem e permitem esta leitura lenta e de estrutura poética e sensorial da história contada. Pese embora a cineasta refira (como revelámos no início deste capítulo) que o guião pode ser descartado (após cumprir a sua função de reunir o financiamento e equipa necessários), na verdade não é isso que a análise dos guiões encontrados contrapostos com os filmes da autora realizados nos demonstra. Efectivamente, o que encontrámos escrito na página em todos os guiões analisados é, regra geral, fielmente seguido na rodagem e montagem do filme. Podemos dizer, isso sim, que há pormenores do guião que tendem a desaparecer na obra final porque, segundo a própria, “Os meus guiões acabam por ser compridos e há muita coisa que vai fora não pela duração mas porque já não cabe, porque o filme rejeitou uma ou outra cena.” (Villaverde 2018b). O corpo do guião, porém, mantém-se, não se perde ou é descartado como o referia Teresa Villaverde, antes ganha uma outra forma e uma outra vida, materializa-se: “Yo escribo los guiones y antes de rodar ya está escrito lo que van a hacer los personajes, pero sobre el papel solo son seres inertes. Una vez entran en acción los intérpretes, todo cambia de pronto porque antes no tenían cara, de modo que cuando se concreta quién lo va a hacer, el guión se materializa y cobra un sentido.” (Villaverde 2017d).

Das cineastas que estudámos neste doutoramento, Teresa Villaverde é, provavelmente, a que mais refere a questão do género, não na génese e escrita dos seus filmes, mas na forma como é abordada como realizadora, guionista e produtora. Consciente da discrepância entre o número de homens e mulheres realizadores, quer em Portugal, quer no resto mundo, diz Villaverde: “No se trata de algo que afecte al cine exclusivamente, pues es un problema de la sociedad en general que las mujeres no tengan las mismas oportunidades que los hombres y esto no lo va a resolver el cine sólo, sino que hay que abarcar otros aspectos de la sociedad para poder afrontar el problema y resolverlo.” (*Ibid*). Ainda assim, ainda que considere a questão da desigualdade entre os géneros um problema global que tem de ser resolvido em sociedade para que depois se possa resolver a questão no mundo do cinema, quanto à realização e escrita de guiões diz especificamente a autora: “É uma coisa estatística, há muito mais homens a fazer filmes que mulheres. Ainda há muito a fazer em relação a essa desigualdade, talvez tenha a ver

com o facto de nos centros de decisão para a distribuição de fundos também haver geralmente mais homens que mulheres.” (Villavede 2016). Acrescenta ainda numa outra entrevista, “Ainda hoje há muito mais realizadores homens do que mulheres, o que é uma coisa assim um bocado incompreensível, é um bocado como em tudo, é mais difícil furar e [...] as mulheres para serem levadas a sério têm que, num certo sentido, quase que [...] provar mais coisas, que um homem não tem.” (Villaverde 2011f, 02:13).

Quanto à sua própria experiência como realizadora e guionista no cinema português, Teresa Villaverde diz que também sentiu (e sente) que tem mais a provar do que os homens. Por outro lado, se inicialmente pensava que a desconfiança que sentia nos seus pares quando começou a fazer cinema se devia à sua idade, ao ser jovem, hoje pondera a existência de outro motivo:

Quando comecei a realizar, sentia que havia alguma desconfiança em relação a mim, mas sempre atribuí essa desconfiança ao facto de ser muito nova e não me ocorreu que poderia ter que ver com o facto de ser mulher. Hoje, acho que isso teria que ver com as duas coisas: eu era nova e ainda por cima mulher. Acho que existe uma observação muito mais feroz em relação às mulheres, do género “o que é que ela vai fazer?”. Em Portugal, as pessoas que escrevem sobre cinema, quando falam sobre o meu trabalho, dizem algo como: “Ainda não é o filme que estamos à espera que ela faça.” É uma coisa esquisita e é algo que eu não observo em relação aos homens. Há uma exigência maior, como se tivesse de dar mais provas. E parece que a prova nunca está dada. (Villaverde 2018a)

Corroborando o facto de ser mais difícil a uma mulher “provar-se” do que a um homem no cinema português e internacional, diz Teresa Villaverde numa outra entrevista:

Ainda é muito mais difícil ser mulher. É o reconhecimento que vai dando a possibilidade de continuar o trabalho, e isso é mais inacessível às mulheres. Só uma mulher ganhou a palma de ouro em Cannes, por exemplo: Jane Campion. Chantal Akerman – que alguns homens que ganharam essa palma já afirmaram terem sido muito influenciados por ela –, nunca ganhou Cannes, nem Berlim, nem Veneza. Isto diz tudo. [...] É das melhores de todos os tempos e muita gente nem sabe quem foi e o que fez. Algum do melhor cinema que se vai fazendo neste momento é feito por mulheres. Ainda vai levar um belo tempo a pôr as coisas no seu devido lugar. (Villaverde 2018e)

Segundo Teresa Villaverde, é mais difícil para uma mulher ganhar reconhecimento a nível nacional e internacional. Adicionalmente, amiudadas vezes esse reconhecimento dado aos cineastas é-lhes conferido por críticos de cinema e

“os críticos de cinema são todos homens. Acho que agora há *uma* mulher em um jornal pequeno de Portugal. Eu mesma não tinha me dado conta. Então muita coisa precisa mudar. Mas em Portugal ninguém está fazendo nada sobre isso. Zero.” (Villaverde 2018d).<sup>81</sup>

Todavia, ainda que Teresa Villaverde considere que é mais difícil ser mulher do que homem no cinema, em diversas entrevistas a vemos a hesitar nesta questão porque “Ainda não há espaço para as mulheres reivindicarem seu espaço porque quase não há espaço para ninguém” (Villavede 2016). “É possível que uma mulher ouça ‘não’ mais vezes do que um homem, embora muitos homens ouçam também, porque é um meio muito duro. Mas o que a pessoa tem de fazer é não desistir nunca. A vontade de desistir vai surgir muitas vezes. Mas não pode.” (Villaverde 2018d). O meio do cinema é tão fechado que, “como para tantos homens também é tão difícil fazer cinema, [...] eu às vezes também acho injusto estar a levantar esse problema [do gênero] porque, à partida, é difícil para toda a gente, começa logo por aí, mas de facto ser mulher não ajuda” (Villaverde 2011f, 02:13). Para Teresa Villaverde o importante é, perante estas adversidades, nunca desistir, continuar a tentar até conseguirem furar. “Acho que tem que se conseguir e que se tem de continuar a fazer filmes, seja em Portugal, seja na Europa, feitos por mulheres, feitos por homens, feitos por jovens [...]” (04:11).

Cineasta de temas e imagens fortes, narrativas sensoriais e emotivas, histórias com mulheres, mas não obrigatoriamente “de mulheres”, que contrapõem o estereótipo do feminino com um outro e “novo” ou “diferente” feminino, realizadora que não teme pegar em temas difíceis e que poucos outros cineastas ousam abordar da forma crua como o faz, autora que não gosta de repetir histórias e gosta de desbravar e descobrir temas novos e deixar-se imergir neles e nas suas personagens, independentemente do seu gênero, do ser homem ou mulher, Teresa Villaverde é uma cineasta portuguesa contemporânea que muito tem contribuído para a riqueza do novíssimo cinema português. Para o nosso doutoramento, revelou-se também como contributo fundamental tendo em conta não só a sua proeminência como cineasta no panorama nacional, mas, acima de tudo, o muito que já encontramos do seu trabalho como realizadora nos seus guiões, a importância do guião para a sua forma de fazer cinema e os traços específicos da sua obra que encontramos plasmados já na sua escrita, sem estruturas ou temas convencionais.

<sup>81</sup> Também Margarida Cardoso refere este problema da ausência de mulheres a fazerem críticas de cinema em Portugal, que, ao que tudo indica, dificulta também a possibilidade de reconhecimento das cineastas.

## Conclusão

“Most directors, I discovered, need to be convinced that the screenplay they’re going to direct has something to do with them. And this is a tricky thing if you write screenplays where women have parts that are equal to or greater than the male part. And I thought, ‘Why am I out there looking for directors?’ – because you look at a list of directors, it’s all boys. It certainly was when I started as a screenwriter. So I thought, ‘I’m just gonna become a director and that’ll make it easier’.”

(Nora Ephron *apud* D. J. Snyder 2007, 31:10)

Findos sete anos de leituras, visionamento de filmes, pesquisa em bibliotecas e hemerotecas, análise de dados numéricos e estatísticos, análise de relatórios, entrevistas, participações em encontros, conferências e congressos, partilha e discussão de ideias, dúvidas e angústias com colegas e com o meu orientador, escrita e sucessivas reescritas de capítulos; no fundo concluídos sete longos anos de investigação intensa, chegámos a este momento de “fim” e “conclusão” sabendo que, na verdade, mais do que um fim, esta tese se propõe como um início para futuras pesquisas e investigações (próprias ou de colegas) que possam vir completar ou mesmo contestar e confrontar o que aqui concluimos.

Remontemos às questões que nos levaram a encetar este doutoramento e procuremos agora, na fase final deste processo, apresentar uma súmula das ilações e conclusões inerentes a esta tese advindas de uma metodologia que, a despeito de uma reduzida base bibliográfica nacional, se foi construindo, moldando e consolidando com base numa extensa revisão de literatura (muitas vezes procedente de estudos conduzidos nos Estados Unidos), análise de dados numéricos e estudos de caso.

Iniciámos este doutoramento com uma pergunta de base, “Como é que o papel da mulher como guionista em Portugal a partir dos anos 20 tem influenciado a cultura e o panorama cinematográfico actual?”, e com várias questões subjacentes que enumeramos na introdução da tese e às quais procuraremos agora, de forma sucinta, responder.

1. “Qual o papel que a mulher guionista tem ocupado em Portugal desde os anos 20?” Responder a esta questão no curso desta tese não se revelou fácil dada a impossibilidade de uma recolha de dados consistente e sistemática (na súmula de revisão de literatura, observação de dados numéricos e estudos de casos) relativa a todos os anos



em questão. Não há registo de mulheres guionistas nos primórdios do cinema nacional. Dessa época, na verdade, foi-nos apenas possível analisar Virgínia de Castro e Almeida como estudo de caso. De referir é ainda o facto de esta ser, amiudadas vezes, apelidada de produtora de cinema e não de guionista, o que nos revela, desde já, a forma como os guionistas (homens e mulheres) pareciam ser vistos (ou ignorados) em Portugal.<sup>82</sup> Quando lhe é concedido o “título” de guionista ou escritora, e pese embora, como observámos, diversas críticas da época enalteçam o belo entrecho dos seus filmes, Virgínia de Castro e Almeida é também descrita depreciativamente como “apenas escritora” (*Fon-Fon* 1925a), não a verdadeira autora do filme e não no mesmo patamar de um realizador.

Só em 1960 (e através da tese de Paulo Filipe Monteiro) recuperámos a história da mulher guionista, agora através dos números. Estes revelam-nos uma escassa presença da mulher no guionismo (relembramos: 9.34% no período temporal entre 1961 e 1990 e 21.46% no intervalo de tempo de 1991 ao primeiro semestre de 2019), bem como uma tendência para os guiões desenvolvidos em Portugal serem maioritariamente escritos por homens a título individual ou por parcerias masculinas. Contudo, o que os números nos revelam igualmente é que há uma maior abertura para a mulher guionista do que para a mulher realizadora no panorama nacional. Adicionalmente, verificou-se ainda que, de 48 realizadoras listadas (na conjugação dos dois períodos temporais em análise – 1961-1990, 1991-2019), apenas 5 unicamente realizaram ou co-realizaram os seus filmes não os tendo escrito. Já das 115 mulheres guionistas encontradas entre 1961 e 2019, 72 foram apenas guionistas (sendo que 7 destas mulheres escreveram para 3 ou mais filmes). Finalmente, 7 das realizadoras listadas começaram por escrever ou co-escrever guiões transitando depois para a realização. O guionismo torna-se, portanto, porta de entrada para o cinema nacional, pese embora seja ainda difícil encontrar a mulher neste panorama.

A história do cinema português referenciada, os dados numéricos e a análise dos estudos de caso, a própria dificuldade encontrada na busca da mulher no cinema em Portugal, oferecem-nos desde já um ponto de partida e um ponto de vista claro quanto ao papel que a mulher tem ocupado no guionismo português: um papel invisível, vedado,

<sup>82</sup> Confirmação do mesmo é o artigo em *A Capital: Diário Republicano da Noite* (1923, 3), referenciado no capítulo relativo a Virgínia de Castro e Almeida, que revela a falência e a crise dos “argumentos cinematográficos” dada a falta de interesse em cultivar o autor do guião (em Portugal e no Mundo); bem como o livro de Ernesto de Sousa (1956), também previamente citado no capítulo 2, relativo ao guionismo, ao guião e à subvalorização a que guionistas e guiões estão sujeitos em Portugal.

não falado e ignorado. O paradigma nos últimos anos, 1991-2019, tem vindo a melhorar, a sugerir uma maior abertura à mulher guionista no cinema nacional (tendo em conta o aumento percentual da sua presença), bem como a preconizar a mulher guionista como precursora dos caminhos da cinematografia no feminino em Portugal. O papel que a mulher guionista tem ocupado no panorama nacional está, ao mesmo tempo, directamente ligado ao papel que é atribuído ao guionismo em Portugal de uma forma geral (área comumente ignorada no cinema nacional). Contra esse estigma, tentámos também melhor compreender se haverá um espaço de leitura e análise de guiões e guionistas em Portugal.

2. “Qual o papel do guião e como podemos estudar o guião no panorama do cinema nacional?” No capítulo 2 explorámos de forma bastante exaustiva o papel do guião no cinema de uma forma global pelo que não nos iremos repetir. Convém, contudo, reforçar a importância do guião (e de quem o escreve) para a aprendizagem e rejuvenescimento de culturas, para a construção e consolidação de cenários paradigmáticos<sup>83</sup>. O guião não se fica pela página escrita, assombra também o realizador que realiza o filme (bem como toda a equipa) e o espectador que vê a obra. A importância do estudo do guião e guionistas no escopo de um trabalho de investigação que pretende aprofundar a área do cinema e das ciências da comunicação não está, pois, em causa. Contudo, em Portugal, num cinema que se diz marcadamente “de autor”, encontrar o espaço específico do guião e seu guionista que possa ser devidamente avaliado torna-se desafiante. A investigação que completámos, porém, parece encontrar o espaço do guião e do guionista portugueses. Os números mostraram-nos que, pese embora a grande maioria dos filmes em Portugal seja escrito e realizado pela mesma pessoa (não sendo obrigatoriamente cinema dito “de autor”), desde meados dos anos 2000 parece haver uma ligeira mudança no paradigma. Avaliando os filmes produzidos de forma anual notámos que o número de filmes realizados e escritos por pessoas distintas está a aumentar (ainda que não de forma consistente e progressiva) o que abre uma maior possibilidade da separação entre a função de realizador e guionista no cinema nacional e, consequentemente, uma maior janela para o estudo do guião e do guionista em Portugal. Por outro lado, foi na análise dos estudos de caso e sua comparação que melhor percebemos o papel do guião no cinema nacional, bem como a melhor forma de o estudar.

<sup>83</sup> Conceito desenvolvido por Ronald de Sousa e aproveitado por Noël Carroll (1990), tal como definido e identificado no capítulo 3, subcapítulo 3.3.1. Mulher objecto na tela.

No caso da Virgínia de Castro e Almeida, dada a impossibilidade de analisarmos os guiões que foram escritos para os seus filmes, avaliámos os livros e contos originais em que os guiões foram baseados, a imprensa da época e como esta descrevia a trama dos filmes, bem como visionámos a cópia portuguesa da longa-metragem *Os Olhos da Alma* (1924) disponível no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM). Dado que temos procurado estudar o guião/argumento implícito<sup>84</sup> (guião que persiste, como refere Ernesto de Sousa (1956), para lá do filme na mente do espectador), foi com Virgínia de Castro e Almeida, e devido aos desafios que encontrámos na análise da sua obra, que corroborámos a importância de compreender e estudar o guião como um todo (como escrito por um indivíduo cuja história de vida deve ser estudada; como resultado de uma época e cultura; como objecto escrito e objecto filmado; como objecto visionado por outros). O que conseguimos compreender nesta apreciação mais abrangente do guião estrutura/forma em movimento foi que a base escrita da trama em Virgínia de Castro e Almeida não se altera significativamente na realização do filme sendo que, curiosamente, é na representação das personagens, e particularmente das personagens femininas (que perdem parte da sua complexidade e se tornam mais estereotípicas), que observamos maiores divergências entre formato escrito e formato filmado.

O estudo das nossas cineastas contemporâneas permitiu-nos melhor avaliar a importância do guião (implícito e objecto físico) na contemporaneidade e formas de estudo do mesmo. Todas as cineastas analisadas referem a escrita do guião como processo fundamental para a realização do filme. Todas, sem excepção, dizem começar com uma ideia que é depois escrita em guião e falam da importância do processo de escrita para conseguirem o financiamento necessário para a produção do filme, bem como a importância do mesmo para a realização da obra.<sup>85</sup> Certamente por isso, todos os guiões analisados e contrapostos com os respectivos filmes se mostram muito semelhantes entre si (os filmes seguem de forma muito “fiel” o guião escrito), alterando apenas, porventura, pequenos pormenores na trama. Amiudadas vezes essas *nuances* devem-se, até, a uma necessária economia de tempo na obra cinematográfica. Por outro lado, as características

<sup>84</sup> Conceito desenvolvido por Christian Metz e aproveitado por Paulo Filipe Monteiro (1995), tal como definido e identificado no capítulo 2, subcapítulo 2.4. O guião: literatura no ecrã *influx*.

<sup>85</sup> De assinalar é, contudo, o facto de nem todas estas cineastas fazerem questão de escrever os seus guiões. Enquanto Margarida Cardoso e Teresa Villaverde mostram uma clara preferência por tomar esse duplo papel de guionista e realizadora; Solveig Nordlund diz gostar de escrever, mas preferir ter a história antes. Na verdade, confessa, não faz questão de escrever sempre os seus filmes (facto que se constata na análise da sua obra pois é a única cineasta analisada com filmes não escritos por si).

específicas de cada autora (e, muitas vezes, mesmo as suas características como realizadora) foram já encontradas de forma clara em cada um dos guiões escritos que analisámos, o que evidencia a necessidade de conhecer a vida e obra das cineastas. Finalmente, de apontar é ainda o facto de as três guionistas contemporâneas a trabalhar em Portugal que estudámos escreverem guiões que, pese embora não sigam de forma absoluta o paradigma da escrita de cinema clássico hollywoodiano, se assemelhem a este em termos de estrutura e de formato escrito, não quebrando de forma definitiva com a *doxa*. É nas temáticas que aproveitam, nas histórias que contam, nas personagens que apresentam, que os guiões nacionais se tornam “guiões portugueses”.

O papel do guião no cinema nacional ocupa, então, duas funções (de acordo com as nossas cineastas): conseguir o desejado financiamento para o filme (dado que, como vimos, grande parte dos filmes nacionais são financiados por entidades estatais), funcionando, portanto, e como o apelida Teresa Villaverde, como arma de sedução; organizar e estabelecer uma ideia e uma história num guia quer para a realizadora, quer para toda a equipa. Estudar o guião em Portugal, encontrar o seu espaço e mecanismos de estudo, torna-se assim basilar para melhor compreender não só os filmes que estão a ser financiados, mas também, e acima de tudo, para estudar mais a fundo os filmes nacionais, suas tramas e sua origem.

3. “Como é que a linguagem do guião constrói as realidades do cinema e como é que a mulher é construída nessa linguagem e na narrativa cinematográfica?” Compreender a linguagem como um todo (no capítulo 1) e como esta constrói a realidade e a forma como apreendemos o mundo e, concomitantemente, como construímos noções e conceitos de género, de homem e mulher, contribuiu para que melhor compreendêssemos como também a linguagem do guião constrói a realidade “mais real” do cinema de que nos falava Virginia Woolf (1926). Por outro lado, tivemos em conta a forma como a mulher tem sido tomada como “o outro” da linguagem, o agente externo à construção da linguagem e da escrita, tendo de lutar para encontrar a sua casa da linguagem (cf. Irigaray 2013). Logo, a linguagem e a escrita do guião que permite a construção de realidades “mais reais” que serão assimiladas e interpretadas pelo espectador (podendo assombrar até o mesmo – *hantologie* (Derrida 1994)), afigura-se como uma possibilidade para a mulher (guionista) se inscrever a si e à mulher personagem num novo imaginário feminino que contrariaria o universo fálico dominante e funcionaria como contra-cinema (cf. Johnston 1973). A mulher guionista poderia, assim, construir a

sua “casa da linguagem” no cinema e criar uma maior abertura para a representação e interpretação do feminino.

A construção da mulher na linguagem (falada e escrita) desde os provérbios populares de países distintos, a contos tradicionais, à mulher na literatura, à mulher na tela de cinema, permitiu-nos observar um escopo e um espaço muito limitado e limitativo para a construção da mulher objecto, da mulher personagem. Pese embora em alguns contos tradicionais originais (vários deles escritos por mulheres e depois inseridos em colectâneas assinadas por homens) houvesse uma representação mais ampla da figura feminina não tão fechada ou reduzida a estereótipos constringidos a um código moral marcadamente masculino que castiga as mulheres que não o cumprem ou que as vilificam, e ainda que, como vimos, a estrutura clássica de escrita de guiões norte-americanos aproveite mitos de contos e histórias tradicionais para tipificar e construir tramas que sejam facilmente apreendidas, no cinema, tal como o referem Johnston (1973), Mulvey (1975), Carroll (1990), entre outros, a mulher tem sido limitada a códigos binários da construção da figura feminina e usada como objecto de prazer para a fruição do homem. A mulher tem sido reduzida a arquétipos e mitos resultantes de códigos morais que se vão actualizando época a época, mas que se mantêm, desde o início da indústria cinematográfica, marcadamente masculinos. A figura maternal e de matriarca e a figura de *femme fatale* são apenas dois dos exemplos de arquétipos mais comumente associados à mulher e que contribuem para continuar a limitar o repertório de figuras femininas na tela e o número de figuras femininas diversas com as quais mulheres e homens se possam identificar e rever no “mais real” do cinema.

A análise de estudos e relatórios contemporâneos anuais relativos à presença feminina no cinema norte-americano permitiu-nos corroborar, percentualmente, esta informação: em grande parte dos filmes de sucesso do sistema hollywoodiano a mulher continua a ser representada como agente de prazer, figura sexual e sexualizada, maioritariamente jovem (cf. Smith, Choueiti, et al. 2018 e Lauzen 2018).

Em Portugal, pese embora a reduzida revisão de literatura disponível, conseguimos compreender que a representação feminina não parece tão sexualizada

como no cinema norte-americano.<sup>86</sup> Porém, isso não significa que tenhamos encontrado uma representação mais alargada da figura feminina que continua, segundo Leonor Areal (2011), reduzida e fechada dentro de um código moral masculino que a torna aceitável ou condenável mediante uma perspectiva e um olhar também ele masculinizado da realidade.

4. “Podemos falar de uma escrita de género nos guiões do cinema nacional?” Esta é, talvez, a pergunta para a qual temos menos respostas definitivas e concretas. Podemos dizer que a escrita para cinema em Portugal é, como vimos, maioritariamente feita por homens (a título individual e em parceria). Acabámos também de assinalar a forma como a figura feminina na tela tem sido encaixada em arquétipos femininos socialmente aceitáveis ou condenáveis (quando se pretende a vilificação da mulher) mediante um código moral masculino. Os estudos norte-americanos que consultámos apresentam dados muito concretos e claros quanto à correlação entre quem escreve e realiza os filmes (homens ou mulheres) e a presença feminina na tela. Mais mulheres guionistas (e realizadoras) equivale a um maior número de mulheres na tela. Em Portugal, onde os homens controlam a escrita de cinema, poderíamos então deduzir que tendo em conta o reduzido número de mulheres guionistas, a percentagem de personagens femininas será também escassa e a sua representação, provavelmente, feita de forma menos realista e mais tipificada. Teresa Villaverde, por exemplo, diz em diversas entrevistas ter mais facilidade em escrever personagens femininas do que masculinas (Villaverde 2017d, 2018a). Também Margarida Cardoso, em conversa connosco, assumiu ter mais tendência para escrever mulheres do que homens não só por ser mulher mas porque é nas margens que gosta de encontrar as suas histórias e porque é justamente aí que encontra as personagens femininas, na margem dos conflitos (Cardoso 2017b). Já Solveig Nordlund não parece acreditar ter uma maior propensão para escrever personagens femininas do que masculinas, defendendo que é a história que lhe interessa e que as personagens devem servir a história independentemente de serem homens ou mulheres. A cineasta assevera ainda que as mulheres podem escrever sobre tudo e com todo o tipo de personagens (Nordlund 2018). Efectivamente, a análise dos seus filmes, que não contemplam um universo particularmente feminino, mas um universo mais jovem, parecem corroborar

<sup>86</sup> De assinalar é, contudo, o que escreve Ana Catarina Pereira quanto a esta questão na sua tese. Em Portugal, “as apostas mais recentes em produções comerciais foram igualmente empreendidas no sentido de uma gratuidade das cenas de sexo, com actrizes que exibem apenas os seus dotes físicos” (A.C. Pereira 2014, 305). Não podemos ignorar, portanto, esta faceta da mulher representada na tela que parece também começar a ganhar expressão no cinema nacional.

esta afirmação. Virgínia de Castro e Almeida, por seu turno, apresenta um conjunto de personagens femininas muito diversas nos seus filmes alargando o escopo da representação feminina na tela, mas não usando as mesmas como propaganda feminista.

Por outro lado, se analisarmos mais a fundo os nossos estudos de caso temos que:

- Com Virgínia de Castro e Almeida, em *A Sereia de Pedra*, 33.33% das suas personagens são mulheres e 66.67% são homens; em *Os Olhos da Alma*, 27.27% das suas personagens são mulheres e 72.73% são homens.
- Com Solveig Nordlund, em *Dina e Django*, 29.17% das personagens com diálogos são mulheres e 70.83% são homens; em *A Morte de Carlos Gardel*, 46.67% das personagens com diálogos são mulheres e 53.33% são homens.
- Com Margarida Cardoso, em *A Costa dos Murmúrios*, 35% das personagens com diálogo são mulheres e 65% homens; em *Yvone Kane*, 43.24% das personagens com diálogo são mulheres e 56.76% homens.
- Com Teresa Villaverde, em *A Idade Maior* temos 44.44% de personagens femininas com diálogos e 55.56% de personagens masculinas; em *Os Mutantes*, 34.4% das personagens com diálogos são mulheres e 65.6% são homens; em *Água e Sal*, 45.45% das personagens com diálogos são mulheres e 54.55% são homens.

Adicionalmente, dos nove filmes analisados das nossas quatro guionistas, seis contam, assumidamente e de forma clara, com protagonistas mulheres:

- *A Sereia de Pedra* (1922) tem como protagonista Maria (Bemvinda no conto original). A própria imprensa da época toma nota da forma como o filme apresenta a mulher como uma figura interessante (cf. *Porto Cinematográfico* 1923a, 11). Ainda que no filme (cuja adaptação foi feita por Alberto Jardim) Maria seja apresentada como uma mulher de feitio inconstante que acaba por aprender com os seus erros e por se tornar numa mulher boa e, portanto, digna de casamento, no conto original de Virgínia de Castro e Almeida, Bemvinda é uma órfã enjeitada que se compraz a ver os outros (particularmente os homens) sofrer. Bemvinda nada aprende com os seus erros, continua fútil e de índole má, sem necessidade de se redimir perante qualquer tipo de código moral.

- *Dina e Django* (1982) tem como protagonista Dina, que partilha essa posição com Django, mas que parece dominar o centro do conflito narrativo. Dina é apresentada como uma jovem adolescente enamorada por um conceito de amor romântico (representado em fotonovelas e romances de cordel) o que acaba por determinar o seu final trágico (à boa maneira de histórias românticas). Como referimos na análise da trama, a representação de Dina e a forma como esta se desenvolve na narrativa não perpetuam, contudo, uma ideologia machista de dominação do masculino sobre o feminino, mas antes questionam e subvertem esta mesma ideologia com a figura de Dina.
- *A Costa dos Murmúrios* (2004) conta com Evita como protagonista. Evita, à margem do conflito, à margem da Guerra Colonial, mas sofrendo as consequências da mesma, é a personagem que, enquanto questiona a sua identidade, a sua própria história e o seu espaço, nos guia pela trama e nos ajuda a construir e reconstruir uma memória individual e colectiva quanto à guerra e à violência. É um olhar feminino e fragmentado que nos permite questionar a história e a memória vigentes e consolidadas porque esse mesmo olhar feminino, embora tendo pactuado com a história e com o passado através do silêncio, não os construiu, o homem é que o fez. A mulher da margem pode derrubar estes constructos sociais e reavaliar a memória que foi “contada” do ponto de vista masculino.
- *Yvone Kane* (2014) conta também com uma protagonista feminina, Rita. Na verdade, conta com três personagens femininas principais (Rita; a mãe de Rita, Sara; Yvone Kane, a guerrilheira que Rita investiga) sendo um dos filmes analisados que é mais feminino nesse sentido. Nesta trama, Rita questiona e procura a sua identidade depois de perder a filha e de sentir que perde, com ela, o seu propósito (ser mãe) e uma noção clara de si. Numa terra que já conheceu e já lhe pertenceu, mas que agora estranha (uma África que sofre ainda com os efeitos da guerra), Rita procura reencontrar-se a si própria na figura da mãe distante (Sara) e na figura de Yvone Kane. A pesquisa, a investigação, a recuperação da memória esquecida e fragmentada da história, ajudam Rita a reconstruir-se. E, mais uma vez, é uma mulher na margem do conflito que contribui para o



questionamento da identidade feminina, da memória, da história e da verdade.

- *Os Mutantes* (1998) tem como personagem principal Andreia (conjuntamente com Pedro e Ricardo, ainda que Andreia tenha uma maior proeminência na trama). Não podemos dizer que o filme seja feminino, contudo, há um grande enfoque na personagem de Andreia que, cedo demais, é transformada em mulher pela gravidez. Andreia, porém, recusa a maternidade (tal como a sua mãe e todas as mães da trama o parecem ter feito), acaba por dar à luz sozinha numa casa de banho pública numa cena dura de ler no guião e de ver no filme e abandona o filho. No final da trama, como aparente consequência da sua recusa de cumprir o seu papel de mulher (e mãe), Andreia desaparece do filme enquanto, sozinha e a sangrar após ter dado à luz, caminha com dificuldade num pinhal. Apenas os seus gemidos permanecem. Neste filme, talvez a premissa e o estereotipo mais marcantes associados à figura feminina, a mulher como mãe, são questionados e subvertidos, bem como o são conceitos associados ao feminino (ao que é o “normal” para uma figura feminina) e à família.
- *Água e Sal* (2001) é, provavelmente, o filme mais “feminino” de Teresa Villaverde dos que aqui analisámos. Conta com Ana como personagem principal e é em torno desta que toda a trama se desenvolve. Filme lento e repleto de elipses, *Água e Sal* acompanha a sua protagonista num momento de ruptura em que esta procura um período de pausa antes de, através de fragmentos da sua vida e de outras que se cruzam com ela, recompor a sua história e a sua identidade.

Para além destes seis filmes, os restantes três contam com personagens femininas fortes que não só fazem parte da trama de forma activa como influenciam o seu desfecho. *A Morte de Carlos Gardel* é, potencialmente, o filme mais “masculino” dos analisados em termos de proeminência das personagens femininas (sendo, porém, importante referir o facto de ser uma adaptação de uma obra de António Lobo Antunes, e de ser, em termos percentuais, o que conta com uma maior percentagem de personagens femininas, o que não se faz sentir na trama).

Encontramos, pois, como é aparente, paralelos entre as cineastas que analisamos como estudo de caso. Em média, os filmes por estas escritos contam com 38% de personagens femininas, uma percentagem muito elevada tendo em conta os dados observados nos estudos norte-americanos (que revelam uma média de 29% de mulheres na tela com guionistas e/ou realizadores exclusivamente homens e de 43% de mulheres na tela com pelo menos uma mulher realizadora e/ou guionista associada ao projecto, combinando os resultados dos estudos desenvolvidos por Lauzen 2018 e Smith, Choueiti, et al. 2018). Por outro lado, o facto de seis dos nove filmes analisados (66.67%) contarem com protagonistas mulheres e os restantes com personagens femininas fundamentais para o desfecho de trama é também digno de nota.

Finalmente, há ainda outras questões equiparáveis e assinaláveis entre as guionistas que estudámos com mais pormenor.

- Virgínia de Castro e Almeida escreveu dois dramas sobre as paixões humanas que endoidecem os homens (mas não as mulheres) com um fundo fantástico e sobrenatural e aproveitando a tradição e locais pitorescos de Portugal. Em ambos os seus filmes, as mulheres tomam um papel preponderante para o desenvolvimento da trama.
- Solveig Nordlund é a nossa guionista e cineasta mais eclética, tendo realizado dramas familiares, filmes com fundo histórico, um filme de ficção científica, etc. Ainda assim, há temas que se parecem repetir nas suas tramas: a juventude, a procura da identidade, o amor que destrói e consome, a solidão, a diferença e exclusão.
- Margarida Cardoso escreveu duas longas-metragens de ficção, dois dramas que têm como pano de fundo África e a Guerra Colonial, que parecem completar-se uma à outra e cujos temas se repetem: a Guerra Colonial, a memória, a fiabilidade da memória, a história, a identidade, a perda.
- Teresa Villaverde escreveu e realizou sete longas-metragens de ficção, das quais analisamos mais a fundo três: todas elas dramas familiares, ainda que com enfoques distintos. Os temas mais prementes encontrados em Teresa Villaverde foram: a juventude, a família (e o desmembramento das famílias), a memória, a identidade feminina (o que significa ser mulher).

Todas as nossas cineastas escreveram dramas. Todas elas também parecem debruçar-se sobre temáticas semelhantes, tais como a memória, a procura de identidade, a figura da mulher, a história portuguesa. Nenhuma das guionistas em análise se furtou a aproveitar temáticas ditas mais “masculinas” nos seus enredos sendo que todas elas abordaram temáticas raramente exploradas em Portugal, tais como a guerra e os conflitos sociais (em *Os Olhos da Alma* há uma representação de uma revolta nos últimos anos da Primeira República que não foi bem vista na imprensa da época (cf. Black 1925); em *Dina e Django* temos como pano de fundo a Revolução dos Cravos e a apatia perante essa revolução por parte de algumas classes sociais; em *A Costa dos Murmúrios* e *Yvone Kane* temos, respectivamente, a Guerra Colonial em África enquanto esta acontece e os efeitos da Guerra Colonial depois do seu término; em *A Idade Maior* temos como pano de fundo a Guerra Colonial e os efeitos da guerra para os que ficam, mulheres e crianças). Todas as nossas guionistas pegaram em temas difíceis e, com um fundo feminino, com as mulheres (e crianças) à margem do conflito, aproveitaram a sua posição como agentes externos da cultura para questionarem a memória, a identidade, a própria história e como esta foi contada.

Devemos ainda assim referir que nenhuma destas guionistas aproveitou os seus filmes como propaganda feminista ou com o propósito de desenvolver filmes com uma ideologia assumidamente feminista. Quer Margarida Cardoso quer Teresa Villaverde apontam ainda o facto de, aos homens, não lhes ser questionado se os seus filmes são machistas ou o porquê de terem como protagonistas homens, isso é assumido como “natural”. Só a uma mulher é questionado se o seu filme é feminista por contar com uma presença feminina mais proeminente na tela ou por abordar temas ditos mais “femininos” (temas estes que ao longo do doutoramento não conseguimos descortinar quais seriam). Solveig Nordlund, por outro lado, recusa-se a considerar o seu cinema feminino ou feminista ou a antever uma relação entre o número de mulheres guionistas e realizadoras no cinema e as personagens na tela. O que é certo é que, na súmula dos nossos estudos de caso, pese embora não encontremos uma escrita especificamente feminina, parecemos poder encontrar um cânone feminino (mas não obrigatoriamente feminista, palavra ainda tabu no seio das nossas guionistas devido à sua conotação negativa): um conjunto de

traços e padrões de escrita, de construção de personagens, de géneros de filmes, de temáticas, que, como observámos, se repete.<sup>87</sup>

Com tudo isto, não podemos, todavia, afirmar com certeza que há uma escrita de género em Portugal porque estamos a ver apenas um lado da questão e a interpretar os dados de acordo com um prisma já de si feminino. Podemos dizer que, segundo os nossos estudos de caso e os dados numéricos, o género (pelo menos do ponto de vista feminino) tem alguma influência na proeminência que se dá a algumas temáticas (identidade, memória, história, entre outras já referidas) e ao desenvolvimento de personagens e protagonistas femininas (que responde também à questão 5 da nossa Introdução: “O género influencia ou tipifica os guiões que são escritos? E as personagens que são desenvolvidas?”). Não podemos, contudo, declarar que há uma escrita de género em Portugal porque temos uma visão unilateral da questão que não contempla a forma como homens guionistas desenvolvem os seus guiões, as suas temáticas, as suas personagens. Foi propósito deste doutoramento focar a questão no feminino, é certo. Contudo, à medida que desenvolvíamos a pesquisa e a tese, compreendemos que essa opção, pese embora dê visibilidade à mulher no cinema português, torna as nossas conclusões um pouco mais limitadas. Pretendíamos, para de alguma forma colmatar essa falha, criar, no curso da tese, um inquérito aberto para homens e mulheres guionistas em que se pretenderia avaliar que tipo de filmes ou personagens escreviam e se consideravam haver uma escrita de género em Portugal. Tendo em conta constrangimentos de tempo e de extensão da tese e da investigação, isso ficará para um estudo futuro. Assim, deixamos ainda em aberto para futuras investigações se a escrita pode ser considerada de género no cinema nacional. Supomos, porém, que a resposta seja não. Há cânones de uma escrita feminina e masculina que poderão ser avaliados e analisados de forma mais efectiva em contextos futuros (mais uso de personagens femininas ou masculinas, o favorecimento de certos temas em detrimento de outros), mas falar especificamente de uma escrita feminina ou

<sup>87</sup> Tentámos ainda, no estudo de caso relativo a Margarida Cardoso, analisar a escrita de género através da própria escrita do guião e frequência de palavras (pronomes, nomes, adjectivos usados, etc.). Pese embora esta análise tenha contribuído para melhor percebermos como é importante a escolha de cada palavra no guião de forma a que melhor se estabeleça visualmente a trama, não ficou claro se a escrita dos guiões de Margarida Cardoso seria feminina ou não, ainda que apresentasse traços femininos. Depois de feito este “teste”, concluímos que a escrita do guião é, provavelmente, demasiado normativa para nos permitir fazer uma análise efectiva da escrita no feminino segundo os parâmetros e padrões estabelecidos por Hiatt (1977). Assim (e porque acreditamos que o guião é mais do que um formato meramente escrito), não repetimos a experiência e focamo-nos na análise da trama, temas, personagens, mais do que nos padrões de linguagens escritos encontrados para asseverar a existência ou não de características de escrita no guionismo associadas ao género. A análise feita aos guiões de Margarida Cardoso e suas conclusões pode, contudo, ser encontrada nos anexos desta tese.

masculina de forma estanque, limitada a temas femininos ou masculinos, dentro dos trâmites dos estereótipos que foram usados para excluir a mulher do cinema e da escrita (porque só sabem escrever sobre determinados temas), parece-nos claro não ser possível.

6. “Há um ‘problema’ de género no cinema nacional?”, foi a última questão global que colocamos no início deste doutoramento e sentimo-nos agora preparados para a responder. Sim, há um problema no que diz respeito ao género no cinema nacional que foi consolidado pelos dados numéricos apresentados e que deve ser avaliado e questionado em investigações futuras. Tendo em conta o reduzido número de mulheres no cinema (quer como guionistas, quer como realizadoras), tendo em conta o facto de no cinema dito “comercial” não parecer haver margem para a entrada de mulheres no cinema nacional, tendo em conta ainda o reduzido número de mulheres que “apenas” realizaram os seus filmes (o que sugere que estas, para terem os seus filmes feitos, têm também de os escrever), não há como não chegar à conclusão de que “sim”, há um problema de género, o cinema português é marcadamente masculino e masculinizado e aparenta perpetuar uma ideologia e um código moral construídos pelo homem em que a mulher é, ainda, o “outro” da linguagem cinematográfica. Esta posição de margem da mulher, contudo, e como referia Johnston, tem permitido à mulher, quando entra no cinema e sua linguagem, aproveitar temáticas e personagens sob uma perspectiva diferente (será esta a perspectiva feminina?), levando ao reavaliar da memória, da cultura, da história.

Recordamos, a nossa *research question* que deu origem a toda esta tese foi: “Como é que o papel da mulher como guionista em Portugal a partir dos anos 20 tem influenciado a cultura e o panorama cinematográfico nacional actual?”. Consideramos, no término deste doutoramento, que a mulher guionista (esquecida e ignorada pela história do cinema português) tem contribuído para construir a cultura cinematográfica nacional, para completar e reconfigurar temáticas e personagens sob novos prismas que alargam o espectro da interpretação do cinema português. À mulher, concluímos, não é inerente um tipo de escrita específico; mas a presença da mulher guionista no panorama nacional torna o cinema mais diverso, mais aberto à figura feminina e ao rejuvenescimento do papel e da identidade da mulher dentro e fora da tela.

## BIBLIOGRAFIA:

**Nota:** Como pequena nota relativamente à bibliografia para facilitar a sua leitura e consulta devemos referir que, tanto quanto possível, procurámos apresentar a data de primeira publicação das obras em parêntesis com a informação: (orig.). De seguida, apresentamos a data da publicação consultada (que é a que aparece referenciada no corpo da tese, à excepção do capítulo 2 e de um apontamento do capítulo relativo a Virgínia de Castro e Almeida, tal como referido nos mesmos). Mais informamos que a bibliografia está organizada por ordem alfabética e, na ocorrência de mais do que uma referência indexada a um autor e/ou fonte, as obras seguem por ordem cronológica (da data da publicação consultada, não da data de publicação original).

*A Capital*. 1917. “D. Virginia de Castro e Almeida.” 15 de Março: 1.

*A Capital: Diário Republicano da Noite*. 1923. “Uma Iniciativa: A Crise dos Argumentos Cinematograficos.” 17 de Abril: 3.

*A Scena Muda*. 1925. “A Sereia de Pedra.” 28 de Maio: 11-13, 32.

Abranches, Graça. 2010. “Revisitando Emancipadas e Invertidas – A Propósito de ‘Homossexuais no Estado Novo’ de São José Almeida.” *LES Online* 2 (1): 50-61. [<https://lesonlinesite.files.wordpress.com/2017/03/graca-abranches.pdf>].

Agência Lusa. 2017. “Filme sobre a Geração Portuguesa que não soube reagir à Crise apresentado em Berlim.” *Expresso*, 2 de Fevereiro. Edição *Online*. Acesso em 14 de Dezembro de 2018. [<https://expresso.pt/cultura/2017-02-06-Filme-sobre-a-geracao-portuguesa-que-nao-soube-reagir-a-cri-se-apresentado-em-Berlim>].

Alan, René. 2011. “Os Mutantes.” In *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, coordenação de João Maria Mendes, 199-201. Disponível *Online*. Acesso em 15 de Abril de 2016. [[https://www.academia.edu/3828856/Novas\\_and\\_Velhas\\_Tendências\\_no\\_Cinema\\_Português\\_Contemporâneo](https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendências_no_Cinema_Português_Contemporâneo)].

Almeida, São José de. 2009. “O Estado Novo dizia que não havia Homossexuais, mas perseguia-os.” *Público*, 17 de Julho. Edição *Online*. Acesso em 4 de Março de 2017. [<https://www.publico.pt/2009/07/17/sociedade/noticia/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguiaos-1392257>].

- Almeida, Virgínia de Castro e. s.d. [Sem Título]. BNP. Esp. 104 – Caixa3.
- . 1908. *Como Devemos Criar e Educar os Nossos Filhos*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- . 1913. *A Mulher*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- . 1914a. “Um Milagre.” *A Capital*, 18 de Janeiro: 1.
- . 1914b. [Sem Título]. BNP. Espólio da Família Castro Osório, N12. 2 de Novembro.
- . 1915. “Um Crime.” *A Capital*, 25 de Abril: 1.
- . 1917a. “A Obra do Demónio.” In *A Praga*, por Virgínia de Castro e Almeida, 94-188. Lisboa: Livraria Classica Editora.
- . 1917b. [Sem Título]. BNP. Esp. A/452. 17 de Março.
- . 1918. [Sem Título]. BNP. Esp. A/453. 2 de Abril.
- . (orig. 1906) 1924a. *Como Devo Governar a Minha Casa*. 3ª Edição. Lisboa: Livraria Clássica Portuguesa.
- . 1925. *Os Olhos da Alma: Romance com as Photographias do Film*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil.
- . 1926. [Sem Título]. CasaComum.org. Acesso em 23 de Setembro de 2016. [<http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09507.087.>]
- . 1931. [Sem Título]. BNP. Esp. 104 - Caixa 1.
- Amora, André Luiz Alves Caldas. 2009. “A Casa Portuguesa em *A Morte de Carlos Gardel*.” *Teia Literária: Revista de Estudos Culturais – Brasil – Portugal – África* (3): 19-35.
- Andrew, Dudley. 1976. *The Major Film Theories: An introduction*. London: Oxford University Press.
- Antunes, António Lobo. (orig. 1994) 2008. *A Morte de Carlos Gardel*. 4ª Edição. Lisboa: Dom Quixote.

- Arbabzadah, Nushin. 2011. "Girls will be Boys in Afghanistan." *The Guardian*, 30 de Novembro. Edição *Online*. Acesso em 3 de Junho de 2018.  
[<https://www.theguardian.com/global/2011/nov/30/afghanistan-girls-dressing-as-boys>].
- Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português. Um País Imaginado, Vol. I - Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.
- . 2011. *Cinema Português. Um País Imaginado, Vol. II - Após 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Argamon, Shlomo, Moshe Koppel, Jonathan Fine, e Anat Rachel Shimoni. 2003.  
"Gender, Genre, and Writing Style in Formal Written Texts." *Text & Talk An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse & Communication Studies* 23 (3): 321-340. [<https://doi.org/10.1515/text.2003.014>].
- Aristóteles. 1943. *Generation of Animals*. Tradução: A.L. Peck. London: W. Heinmann.
- . 2008. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Astruc, Alexandre. (orig. 1948) 2014. "The Birth of a New Avant Garde: La Caméra-Style." In *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, editado por Scott MacKenzie, 603-607. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Aylett, Holly. 2016. "Where are the Women Directors in European films? Gender Equality Report On Female Directors (2006-2013) With Best Practice And Policy Recommendations." European Women's Audiovisual Network. Acesso em 5 de Março de 2017. [[https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/Complete-report\\_compressed.pdf](https://www.ewawomen.com/wp-content/uploads/2018/09/Complete-report_compressed.pdf)].
- Azeredo, Carlos Magalhães de. 1927. "À Porta do Mysterio." *O Jornal*, 19 de Julho: 4.
- Badinter, Elisabeth. (orig. 1980) 1985. *Um Amor Conquistado: O Mito do Amor Materno*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.



- Balázs, Béla. (orig. 1948) 1952. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Tradução: Edith Bone. London: Dennis Dobson LTD.
- Ballard, J. G. 2002. “Carta a Solveig Norlund.” 18 de Fevereiro. [Coleção particular de Solveig Nordlund].
- Baptista, Tiago. 2003. *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portuguesas*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- . 2008. *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Edições Tinta da China.
- . 2009. “Nacionalmente Correcto: A Invenção do Cinema Português.” *Estudos do Século XX* 9: 305-324. [[http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622\\_9\\_17](http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_9_17)].
- . 2011. “Cinema e Política na Primeira República.” *RUN: Repositório Universidade Nova*. [<http://hdl.handle.net/10362/5429>].
- Barreno, Maria Isabel. 1985. *O Falso Neutro: Um Estudo Sobre a Discriminação Sexual no Ensino*. Coleção Educação nº1. Lisboa: Edições Rolim.
- Barrere, A. 1923. “As nossas Películas: ‘Sereia de Pedra’ da Fortuna-Film.” *Jornal dos Cinemas*, Janeiro a Agosto: 19-20.
- Barthes, Roland. (orig. 1968) 2004. “A Morte do Autor.” In *O Rumor da Língua*, por Roland Barthes, tradução: Mário Laranjeira, 57-64. São Paulo: Martins Fontes.
- Baruch, Elaine Hoffman, e Lucienne J. Serrano. 1988. *Women Analyze Women: In France, England, and the United States*. New York and London: New York University Press.
- Basinger, Jeanine. 1993. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. New York: Knopf.
- Batson, Susan. 2007. *Truth: Personas, Needs, and Flaws in the Art of Building Actors and Creating Characters*. New York City: Rugged Land.
- Baudelaire, Charles. (orig. 1857) 2016. “Ensaio sobre Madame Bovary.” In *Madame Bovary*, por Gustave Flaubert, tradução: Helder Guégués, 341-351. Lisboa: Guerra e Paz Editores.

- Baudrillard, Jean. 1968. *Le Système des Objets*. Paris: Gallimard.
- Baughman, Judith S. 1995. *American Decades: 1920-1929*. Washington: Gale Research Inc.
- Beauchamp, Cari. 1997. *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Beauvoir, Simone de. (orig. 1949) 2015. *O Segundo Sexo*. 2ª Edição. Tradução: Sérgio Milliet. Vol. 1. 2 Vols. Lisboa: Quetzal Editores.
- Beja, Filomena Marona. 2006. *A Duração dos Crepúsculos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Benjamin, Walter. (orig. 1940) 2009. *On the Concept of History*. New York City: Classic Books America.
- Bennet, Andrew. 2005. *The Author*. London: New York.
- Biederman, Hans. (orig. 1989) 1992. *Dictionary of Symbolism*. Tradução: James Hulbert. New York and Oxford: Facts on File.
- Bielby, Denise D., e William T. Bielby. 1996. "Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry." *Gender and Society* 10 (3): 248-270. [<https://doi.org/10.1177/089124396010003004>].
- . 2002. "Hollywood Dreams, Harsh Realities: Writing for Film and Television." *Contexts, the Magazine of the American Sociological Association* 1 (2): 21-27. [<https://doi.org/10.1525/ctx.2002.1.4.21>].
- Bishop, Michael, ed. 1996. *Thirty Voices in the Feminine*. Amsterdam: Rodopi.
- Black, Mister. 1925. "Os Olhos da Alma." *Invicta Cine*, 20 de Junho.
- Blain, Virginia, Patricia Clements, e Isobel Grundy. 1990. *The Feminist Companion to Literature in English: Women Writers from the Middle Ages to the Present*. New Haven: Yale University Press.

- Bodine, Ann. 1975a. "Androcentrism in Prescriptive Grammar: Singular 'They', Sex-Indefinite 'He', And 'He Or She'." *Language in Society* 4 (2): 129-146. [<https://doi.org/10.1017/S0047404500004607>].
- . 1975b. "Sex Differentiation in Language." In *Language and Sex: Difference and Dominance*, editado por Barrie Thorne e Nancy Henley, 130-151. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers.
- Bonitzer, Pascal. (orig. 1990) 2016. "Problemas do Argumento." In *O Exercício do Argumento*, por Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer, tradução: João Carlos Alvim, 79-126. Lisboa: Texto&Gráfica.
- Bonneau, Albert. 1923. "Les Présentations." *Cinémagazine*, 28 de Dezembro: 511-512.
- Bonnefoy, Claude. 1975. "L'écriture du Corps." *Les Nouvelles Littéraires*, 6 a 12 de Janeiro.
- Boon, Kevin Alexander. 2008. *Script Culture and the American Screenplay*. Detroit: Wayne State University Press.
- Bordwell, David. 2006. *The Way Hollywood Tells it: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Boroff, Philip. 2014. "Art World Bias by the Numbers: Why Are Women Museum Directors Underpaid?" *Artnet News*, 16 de Setembro. Edição *Online*. Acesso em 24 de Novembro de 2015. [<https://news.artnet.com/art-world/art-world-bias-by-the-numbers-94829>].
- Bottingheimer, Ruth B. 1986. "Silenced Women in The Grimms' Tales: The 'Fit' Between Fairy Tales and Society in their Historical Context." In *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm*, editado por Ruth B. Bottingheimer, 115-131. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Braga, Zita Ferreira. 2011. "O Cisne de Teresa Vilaverde Cabral no Festival de Veneza." *Jornal Hardmusica*. Edição *Online*. Acesso em 13 de Junho de 2018. [[http://arquivo.hardmusica.pt/noticia\\_detalhe.php?cd\\_noticia=9846](http://arquivo.hardmusica.pt/noticia_detalhe.php?cd_noticia=9846)].
- Breyner, Sophia de Mello. 2017. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- Brik, Osip. (orig. 1936) 1974. "From the Theory and Practice of a Script Writer." *Screen* 15 (3): 95-103. [<https://doi.org/10.1093/screen/15.3.95>].
- Brunvand, Jan Harold. (orig. 1968) 1978. *The Study of American Folklore: An Introduction*. 2ª Edição. New York: W. W. Norton and Co. Inc.
- Burke, Lucy, Tony Crowley, e Alan Girvin. 2000. *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*. London: Routledge.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40 (4): 519-531. [<http://seas3.elte.hu/coursematerial/TimarAndrea/17a.Butler,performative%5B1%5D.pdf>].
- . 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Câmara, Vasco. 2001. "Crítica *Os Mutantes*." *Público*, 25 de Janeiro. Edição Online. Acesso em 10 de Dezembro de 2018. [<https://www.publico.pt/2001/01/25/culturaipsilon/critica/os-mutantes-1650721#gs.0bcAgBIB>].
- Cabral, Maria Manuela A. Lacerda. 1997. "A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge: Inquietação Pós-moderna." *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas* 14: 265-287. [<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2761.pdf>].
- Campbell, Joseph. (orig. 1949) 2004. *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Cardoso, Margarida. 2004a. *A Costa dos Murmúrios: Argumento Cinematográfico Original. Longa-metragem de ficção*. [Coleção particular de Margarida Cardoso.]
- . 2004c. "Interview with the Director." In *The Murmuring Coast Press Book*. [Coleção particular de Margarida Cardoso.]

- . 2009. *Yvone Kane: Argumento Cinematográfico Original. Longa-metragem de ficção*. Versão de Dezembro de 2009. [Colecção particular de Margarida Cardoso.]
- . 2011. “Margarida Cardoso: ‘Em Portugal pagas à equipa e abdicas do que querias filmar’.” Entrevista feita por Vanessa Sousa Dias e Miguel Cipriano. In *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, coordenação de João Maria Mendes, 204-215. Disponível *Online*. Acesso em 15 de Abril de 2016. [[https://www.academia.edu/3828856/Novas\\_and\\_Velhas\\_Tendências\\_no\\_Cinema\\_Português\\_Contemporâneo](https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendências_no_Cinema_Português_Contemporâneo)].
- . 2013. “Margarida Cardoso, ‘Apesar dos Tropeções’.” Entrevista feita por Bárbara C. Branco. *Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário* (14): 283-302. [[http://www.doc.ubi.pt/14/entrevista\\_barbara\\_branco.pdf](http://www.doc.ubi.pt/14/entrevista_barbara_branco.pdf)].
- . 2014a. *Yvone Kane Press Kit*. [Colecção particular de Margarida Cardoso.]
- . 2015. “Margarida Cardoso.” Entrevista feita por Anabela Mota Ribeiro. Publicado originalmente no *Jornal de Negócios* no Verão de 2015. Fonte *Online*. Acesso em 15 de Janeiro de 2017. [<http://anabelamotaribeiro.pt/margarida-cardoso-209262>].
- . 2017a. “You talkin’to me, pombinha?” Comunicação apresentada na Conferência Internacional Género na Arte de Países Lusófonos: Corpo, Identidade, Sexualidade, Resistência. Lisboa, 27 de Outubro de 2017. [Transcrição nos anexos deste doutoramento.]
- . 2017b. “Transcrição da Entrevista de 28 de Novembro.” Entrevista feita por Ana Sofia Pereira. [Presente nos anexos do doutoramento.]
- Carrière, Jean-Claude. 1994. *The Secret Language Of Film*. Tradução: Jeremy Leggatt. New York: Pantheon Books.
- . (orig. 1990) 2016. “Prática do Argumentismo.” In *O Exercício do Argumento*, por Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer, tradução: João Carlos Alvim, 13-77. Lisboa: Edições Texto & Gráfia.

- Carrière, Jean-Claude, e Pascal Bonitzer. (orig. 1990) 2016. *O Exercício do Argumento*. Tradução: João Carlos Alvim. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Carroll, Noël. 1990. "The Image of Women in Film: A Defense of a Paradigm." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 48 (4): 349-360. [<http://doi.org/10.2307/431572>].
- . 2010. "Movies, the Moral Emotions, and Sympathy." *Midwest Studies In Philosophy* 34 (1): 1-19. [<https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.2010.00197.x>].
- Carvalho, Ana Margarida. 2006. "Teresa Villaverde: Trans(e)acção." *Visão*, 5 a 11 de Novembro: 152-157.
- Carvalho, Janine Pestana, Amanda de Almeida Schiavon, e Airi Macias Sacco. s.d. "A Romantização da Maternidade: Uma Forma de Opressão de Gênero." *SENACORPUS: Seminário Corpus Possíveis no Brasil Profundo*. Acesso em 13 de Dezembro de 2018. [<http://www.editorarealize.com.br/revistas/senacorporus/resumo.php?idtrabalho=9>].
- Carvalho, José Carlos. 2009. "Solveig Nordlund." *Visão*, 25 de Julho. Edição Online. Acesso em 13 de Julho de 2018. [<http://visao.sapo.pt/multimedia/solveig-nordlund=f510324>].
- Cassagnes. 1922. "Fortuna Films: *La Sirène de Pierre*." *Cinémagazine*, 3 de Novembre: 170.
- Cavell, Stanley. (orig. 1971) 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- . 1994. *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- . 1996. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press.

- Ceccarelli, Paulo Roberto. 2010. "A Patologização da Normalidade." *Estudos de Psicanálise* (33): 125-136.  
[[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372010000100013&lng=pt&nrm=isso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372010000100013&lng=pt&nrm=isso)].
- Ceia, Carlos. 2009. "Estética da Recepção (Rezeptionsasthetick / Reader Response Criticism)." *E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. Última actualização a 30 de Dezembro de 2009. Acesso em 10 de Fevereiro de 2015.  
[<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/estetica-da-recepcao-rezeptionsaesthetik-reader-response-criticism/>].
1921. "Certidão de Óbito." BNP – Esp. N104/Caixa 5. Guimarães, 22 de Janeiro.
- Chawaf, Chantal. 1974. *Retable, La Rêverie*. Paris: Editions des Femmes.
- . 1980. "Linguistic Flesh." In *New French Feminisms: an Anthology*, editado por Isabelle de Courtivron e Elaine Marks, 177-178. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Chiacchiari, Federico. 2002. "La Vita (e la Felicità) 'Fuoricampo', 'Agua E Sal'." *Sentieri Selvaggi*, 15 de Junho. Edição *Online*. Acesso em 15 de Junho de 2018.  
[<https://www.sentieriselvaggi.it/sentieriselvaggi21st-la-campagna-di-lancio-della-nuova-rivista-cartacea/>].
- Ciné por Tous*. 1922. "La Sirène de Pierre." 9 de Novembre: 12.
- Cine Revista*. 1922. "Um Film Indesejável." Dezembro: 9.
2000. *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Cinémagazine*. 1922a. "La Sirène de Pierre." 20 de Octobre: 92.
- Cinémagazine*. 1922b. "Les Présentations." 27 de Octobre: 130.
- Cinémagazine*. 1923a. "Cinémagazine a L'Étranger: Lisbonne." 16 de Octobre: 258.
- Cinémagazine*. 1923b. "En Portugal." 3 de Janvier: 27.

- Cirlot, Juan Eduardo. (orig. 1958) 2015. *A Dictionary of Symbols*. Tradução: Jack Sage. New York: Routledge.
- Cixous, Hélène. 1976. “The Laugh of The Medusa.” Tradução: Keith Cohen e Paula Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 1 (4): 875-893. [<https://doi.org/10.1086/493306>].
- Claro, Augusto. 1923a. “D. Virginia de Castro e Almeida.” *Jornal dos Cinemas*, Janeiro a Agosto: 83.
- . 1923b. “Emilia Branco: A Silhueta da Sua Vida.” *Jornal dos Cinemas*, Janeiro a Agosto: 115-118.
- Clément, Catherine. (orig. 1979) 1997. *Opera, or, The Undoing of Women*. Tradução: Betsy Wing. London, New York: I. B. Tauris Publishers.
- Clément, Catherine, e Hélène Cixous. (orig. 1975) 1996. *The Newly Born Woman*. Tradução: Betsy Wing. London: I. B. Tauris Publishers.
- Coates, Jennifer. (orig. 1993) 2004. *Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language*. 3ª Edição. Harlow: Pearson Education.
- Coelho, Alexandra Lucas. 2012. “A Angústia de *Cisne* Antes da Festa de *Tabu*.” *Ípsilon, Público*, 3 de Outubro. Edição *Online*. Acesso em 16 de Dezembro de 2018. [<https://www.publico.pt/2012/10/03/jornal/a-angustia-de-cisne-antes-da-festa-de-tabu-25352254>].
- Coelho, Eduardo Prado. 2006. “Teresa.” *Público*, 2 de Junho. Edição *Online*. Acesso em 15 de Dezembro de 2018. [<https://www.publico.pt/2006/06/02/jornal/teresa-82043#gs.Fvu4vMPZ>].
- Cole, Hillis R, e Judith H Haag. (orig. 1983) 2000. *The Complete Guide to Standard Script Formats*. 12ª Edição. North Hollywood, CA: CMC Publishing.
- Collingwood, R. G. (orig. 1938) 2014. *The Principles of Art*. Connecticut: Martino Publishing.



- Comissão Para a Igualdade no Trabalho e no Emprego. 2013. “Mulheres e homens: Trabalho, emprego e vida familiar.” Acesso em 24 de Novembro de 2016. [<http://www.cite.gov.pt/pt/acite/mulheresehomens.html>].
- Condé, Mauro Lúcio Leitão. 1998. *Wittgenstein: Linguagem e Mundo*. São Paulo: Annablume.
- Corliss, Richard. (orig. 1974) 1985. *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*. Woodstock, New York: Overlook Press.
- Correia, Maria de Jesus. 1998. “Sobre a Maternidade.” *Análise Psicológica* 3 (XVI): 365-371. [<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aps/v16n3/v16n3a02.pdf>].
- Correio da Manhã*. 1925a. “No Mundo da Têla.” 7 de Junho: 5.
- Correio da Manhã*. 1925b. “No Mundo da Têla.” 10 de Junho: 5.
- Correio da Manhã*. 1926. “Portugal no Brasil .” 19 de Fevereiro: 5.
- Costa, Henrique Alves. 1978. *Breve História do Cinema Português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, M.E.I.C., Secretaria de Estado da Investigação Científica.
- Costa, João Bénard da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Costa, José Ricardo Marques da. (orig. 1999) 2004. *O Livro dos Provérbios Portugueses*. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Presença.
- Coutinho, Isabel. 1999. “Margarida Cardoso: O Cinema Consciente.” *Público*, 29 de Agosto: 15.
- Criado-Perez, Caroline. 2015. *Do it Like a Woman*. London: Portobello Books. Kindle Edition.
- Cunha, António. 2007. *Ler Cinema: O Nosso Caso*. Edição: Inês Sapeta Dias. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Direcção Municipal da Cultura, Videoteca Municipal.

- Cunha, Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes. 2012. “Da Crítica Feminina e Escrita Feminina.” *Revista Criação & Crítica* 5 (8): 1-11.  
[<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v5i8p1-11>].
- Cunha, Paulo. 2003. “Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português.”  
Coordenação: Prof.s Doutores Luís Reis Torgal e Luís Oliveira Andrade.  
*Estudos do Séc. XX: Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais*  
(Quarteto Editora) 3: 185-208.  
[[https://www.uc.pt/iii/ceis20/Publicacoes/revistas/revista\\_3](https://www.uc.pt/iii/ceis20/Publicacoes/revistas/revista_3)].
- . 2016. “Para uma história das histórias do cinema português.” *Aniki: Revista Portuguesa de Imagem em Movimento* 3 (1): 36-45.  
[<http://doi.org/10.14591/aniki.v3n1.231>].
- Curopos, Fernando. 2017. “La Portugayse (In)Visible.” *Ibéric@l* (11): 15-31.  
[[https://www.academia.edu/34581362/\\_La\\_Portugayse\\_in\\_visible\\_in\\_Genre\\_et\\_image\\_dans\\_le\\_monde\\_Ibéro-Américain\\_Iberic\\_at\\_1\\_n\\_11\\_Printemps\\_2017\\_p.\\_15-31](https://www.academia.edu/34581362/_La_Portugayse_in_visible_in_Genre_et_image_dans_le_monde_Ibéro-Américain_Iberic_at_1_n_11_Printemps_2017_p._15-31)].
- Dabek, Ryszard. 2011. “Jean-Luc Godard: The Cinema in Doubt”. *M/C Journal*, Março. Edição Online. Acesso em 15 de Julho de 2015. [<http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/346>].
- Dancyger, Ken, e Jeff Rush. 1991. *Alternative Scriptwriting: Writing Beyond the Rules*. Boston, London: Focal Press.
- DeFrancisco, Victoria L., e Catherine Helen Palczewski. 2007. *Communicating Gender Diversity: A Critical Approach*. Los Angeles: Sage Publications.
- Dejob, G. 1924. “Boulogne-sur-Mer.” *Cinémagazine*, 1 de Agosto: 178.
- Derrida, Jacques. (orig. 1993) 1994. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Tradução: Peggy Kamuf. New York and London: Routledge.
- Diário de Lisboa*. 1922. “A Fortuna-Films: Sereia de Pedra.” 31 de Outubro: 2.

1933. “Diário do Governo, n.º 295/1933, Série I.” Decreto-lei 23406, 27 de Dezembro. Disponível em Diário da República Electrónico. Acesso em 3 de Julho de 2017. [<https://dre.pt/application/file/29384>].
- Dias, Vanessa Sousa. 2013. “Imagens de Mulheres em Margarida Gil e Teresa Villaverde.” In *Novas & Velhas Tendências No Cinema Português Contemporâneo*, 343-348. Lisboa: Grávida.
- Diogo, Vasco. 2001. “Comédias Cinematográficas dos Anos 30-40 em Portugal.” *Análise Social: Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa* XXXVI (158-159): 301-327.
- Doane, Mary Ann. 1982. “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator.” *Screen* 23 (3-4): 74-88. [<https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.74>].
- . 1987. *The Desire to Desire: The Woman's Films of the 1940's*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 1991. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London e New York: Routledge.
- Doeuff, Michèle Le. (orig. 1980) 2002. *The Philosophical Imaginary*. Tradução: Colin Gordon. London, New York: Continuum.
- . (orig. 1991) 2007. *Hipparchia's Choice: An Essay Concerning Women, Philosophy, Etc.* Tradução: Trista Selous. New York: Columbia University Press.
- Douglas, Jane Yallowlees. (orig. 1999) 2001. *The End Of Books – or Books Without End?: Reading Interactive Narratives*. Michigan: University of Michigan Press.
- Doval, Camila Canali. 2013. “A Costa dos Murmúrios do romance de Lídia Jorge e do cinema de Margarida Cardoso: Olhares Femininos sobre a Guerra Colonial.” Comunicação apresentada no X Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre, 4 a 6 de Novembro de 2013. Disponível Online. Acesso em 12 de Maio de 2018. [<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/comunicacao-6.pdf>].

- Doyle, Arthur Conan. (orig. 1927) 1993. *The Case-book of Sherlock Holmes*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Lda.
- Dunne, Philip. 1980. *Take Two: A Life in Movies and Politics*. New York : McGraw-Hill.
- E-Cultura.pt. 2011. “Notícias: ‘A Morte de Carlos Gardel’.” Acesso em 15 de Dezembro de 2017. [<http://www.e-cultura.sapo.pt/artigo/6596>].
- Éditions des Femmes-Antoinette Fouque. s.d. “Les Livres Par année.” *Mémoire des Femmes: 1974 – 2004*. Acesso em 13 de Julho de 2016. [<http://www.desfemmes.fr/wp-content/uploads/2014/11/8-livres-par-annees.pdf>].
- Elleström, Lars. 2013. “Adaptations within the field of Media Transformations.” In *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, editado por Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik e Eirik Frisvold Hanssen, 113-132. London: Bloomsbury Academic.
- Exame. 2019. “Cem mil empregos separam os homens das mulheres em Portugal.” 1 de Maio. Edição *Online*. Acesso em 15 de Maio de 2019. [<http://visao.sapo.pt/exame/2019-05-01-Cem-mil-empregos-separam-os-homens-das-mulheres-em-Portugal>].
- Fallon, Amy. 2011. “VS Naipaul finds no woman writer his literary match – not even Jane Austen.” *The Guardian*, 2 de Junho. Edição *Online*. Acesso em 20 de Junho de 2016. [<https://www.theguardian.com/books/2011/jun/02/vs-naipaul-jane-austen-women-writers>].
- Faulkner, Sally, e Mariana Liz. 2016. “Portuguese Film: Colony, Postcolony, Memory.” *Journal of Romance Studies* 16 (2): 1-11. [<http://doi.org/10.3828/jrs.2016.160201>].
- Federation of Screenwriters in Europe – FSE. 2015. “Europe's Screenwriters: Somebody Wrote it...” Federation Screenwriters in Europe. Última actualização a Setembro de 2015. Acesso em Janeiro de 2016. [<http://www.scenaristes.org/pdfs/somebody%20wrote%20it%20HR.pdf>].

- Fernandes, José Manuel. 2010. "Para além da morte trágica de Sita Valles." *Público*, 10 de Setembro. Edição *Online*. Acesso em 15 de Julho de 2017.  
[<https://www.publico.pt/2010/09/10/jornal/para-alem-da-morte-tragica-de-sita-valles-20166187>].
- Ferreira, Ana Paula. 1992. "Lidia Jorge's 'A Costa dos Murmúrios': History and the Postmodern She-Wolf." *Revista Hispánica Moderna* 45 (2): 268-278.
- Ferreira, Carolin Overhoff. 2004. "Entre A Transgressão e a Afirmação da Lei do Pai: Algumas Protagonistas do Cinema Português nos Anos Noventa." In *Mulheres Más: Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, organizado por Shelly Godsland e Ana Maria da Costa Toscano, 105-120. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- . 2005. "The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Intersubjectivity in Recent Portuguese Films." *Camera Obscura: Feminism Culture and Media Studies* 20 (2): 34-71. [[http://doi.org/10.1215/02705346-20-2\\_59-35](http://doi.org/10.1215/02705346-20-2_59-35)].
- . 2010. "Identities Adrift – Lusophone Encounters in Portuguese Cinema." In *Polyglot Cinema – Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, organizado por Verena Berger e Miya Komori, 173-192. Wien, Berlin: Lit-Verlag.
- . 2012. *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films*. Münster: LIT Verlag.
- . (orig. 2007) 2014. *O Cinema Português através dos seus Filmes*. 2ª Edição. Lisboa: Edições 70.
- Field, Syd. 1998. *The Screenwriter's Problem Solver: How to Recognize, Identify, and Define Screenwriting Problems*. New York: Dell Pub.
- . (orig. 1979) 2005. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Delta.
- Figueiredo, Leonor. 2010. *Sita Valles: Revolucionária, Comunista até à Morte (1951-1977)*. Lisboa: Alêtheia Editores.

- Time Out London*. s.d. “Film, *Water and Salt*.” Edição *Online*. Acesso em 20 de Maio de 2018. [<https://www.timeout.com/london/film/water-and-salt>].
- Fish, Stanley. 1980. *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.
- Fisher, Jerilyn, e Ellen S. Silber. 1998. *Analyzing the Different Voice: Feminist Psychological Theory and Literary Texts*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Flaubert, Gustave. (orig. 1856) 2016. *Madame Bovary*. Tradução: Helder Guégués. Lisboa: Guerra e Paz Editores.
- Flinn, Denny Martin. 1999. *How Not to Write a Screenplay: 101 Common Mistakes Most Screenwriters Make*. Los Angeles: Lone Eagle Pub.
- Flood, Alison. 2015a. “Books About Women Less Likely to Win Prizes, Study Finds.” *The Guardian*, 1 de Junho. Edição *Online*. Acesso em 20 de Junho de 2016. [<https://www.theguardian.com/books/2015/jun/01/books-about-women-less-likely-to-win-prizes-study-finds>].
- . 2015b. “Publisher Finds That Writer's Influences are Mostly Male.” *The Guardian*, 28 de Julho. Edição *Online*. Acesso em 20 de Junho de 2016. [<https://www.theguardian.com/books/2015/jul/28/writers-influences-female-inspirational-authors-gender>].
- Fon-Fon*. 1925a. “Nos Cinemas da Avenida: ‘Os Olhos da Alma’.” 27 de Junho: 76.
- Fon-Fon*. 1925b. “Nos Cinemas da Avenida: ‘A Sereia de Pedra’.” 18 de Julho: 67.
- Fragoso, Fernando, e Raul Faria da Fonseca. 1949-1956. *A Maravilhosa História da Arte das Imagens*. Lisboa: Aladino Estúdios Gráficos, Lda e Publicações Europa-América.
- Francke, Lizzie. 1994. *Script Girls: Women Screenwriters in Hollywood*. London: BFI Publishing.
- Frank, Sandy. 2011. *The Inner Game of Screenwriting*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

- Frankel, Valerie Estelle. 2010. *From Girl to Goddess: The Heroine's Journey Through Myth and Legend*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Freedman, Estelle B. 1974. "The New Woman: Changing Views of Women in the 1920s." *The Journal of American History* 61 (2): 372-393.  
[<http://doi.org/10.2307/1903954>].
- Freud, Sigmund. (orig. 1926) 1978. *The Question of Lay Analysis*. Tradução: James Strachey. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- . (orig. 1957) 2001. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology, and Other Works*. Tradução: James Strachey. Vol. XIV. XXIV vols. London: Vintage.
- Froug, William. 1972. *The Screenwriter Looks at the Screenwriter*. New York: Macmillan.
- Gajewski, Camille. 2015. "A Brief History of Women in Art." Khan Academy. Acesso em 24 de Novembro de 2015. [<https://www.khanacademy.org/humanities/art-history-basics/tools-understanding-art/a/a-brief-history-of-women-in-art>].
- Garraio, Júlia. 2009. "Espaços de Exclusão e Desamparo. Sobre Alguns Filmes de Teresa Villaverde." *Quo vadis, Romania?* (34): 82-99.
- . 2011. "Prostituição Forçada de Migrantes de Leste no Cinema Europeu Contemporâneo." *E-cadernos CES [Online]* (14): 77-102.  
[<http://doi.org/10.4000/eces.897>].
- Gassner, John, e Dudley Nichols. 1943. *Twenty Best Film Plays*. New York: Crown Publishers.
- . 1959. *Great Film Plays*. Vol. 1. New York: Crown Publishers.
- Gazeta de Notícias*. 1925a. "A Arte Muda: 'Os Olhos da Alma'." 14 de Junho: 6.
- Gazeta de Notícias*. 1925b. "A Arte Muda: 'A Sereia de Pedra'." 2 de Julho: 6.

- Geuens, Jean-Pierre. 2000. *Film Production Theory*. Albany: State University of New York Press.
- Gomes, Hugo. 2015. “‘Yvone Kane’ por Hugo Gomes.” *C7nema*, 3 de Março. Edição Online. Acesso em 12 de Maio de 2017. [<http://c7nema.net/critica/item/43243-yvone-kane-por-hugo-gomes.html>].
- Gomes, Kathleen. 2002. “Procura de uma Libertação.” *Ípsilon*, 15 de Fevereiro. Edição Online. Acesso em 20 de Novembro de 2018. [<https://www.publico.pt/2002/02/15/culturaipsilon/critica/procura-de-uma-libertacao--1651601#gs.REinG9Es>].
- Graham, Gordon. (orig. 1997) 2005. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. 3ª Edição. London and New York: Routledge.
- Grant, Barry Keith. 2008. *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. Malden, Massachussets: Blackwell.
- Griffith, Nicola. 2015. “Books about Women don't win Big Awards: Some Data.” Última alteração a 26 de Maio de 2015. Acesso em 20 de Junho de 2016. [<https://nicolagriffith.com/2015/05/26/books-about-women-tend-not-to-win-awards/>].
- Grilo, João Mário. 1992. “Cinema Português.” In *Enciclopédia Temática Portugal Moderno: Artes & Letras*, organizado por José-Augusto França, 152-165. Vol. IV. VII vols. Lisboa: Promo Edições.
- Grimm, Jacob, e Wilhem Grimm. 2014. *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition*. Tradução: Jack Zipes. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Haas, Mary H. 1944. “Men’s and Women’s Speech in Koasati.” *Language* 20 (3): 142-149. [<http://doi.org/10.2307/410153>].
- Habert, Angeluccia Bernardes. 1974. *Fotonovela e Indústria Cultural: Estudo de uma Forma de Literatura Sentimental Fabricada para Milhões*. Petrópolis: Editora Vozes.



- Halbwachs, Maurice. (orig. 1952) 1992. *On Collective Memory*. Tradução: Lewis A. Coser. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hall, James. (orig. 1994) 1996. *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. New York: Harper Collins.
- Hasse, Donald. 2004. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hiatt, Mary P. 1977. *The Way Women Write*. New York: Teachers College Press.
- Howe, Herbert. 1925. "Close-Ups & Long Shots." *Photoplay*, January: 47.
- Huiguenin, Erwan. 1999. "Os Mutantes." Última actualização em Abril de 1999. Acesso em 3 de Dezembro de 2018. [<http://erwanhuiguenin.com/2015/06/os-mutantes/>].
- Hunt, Darnell M. 2005. "The 2005 Hollywood Writers Report: Catching Up With a Changing America?" Los Angeles: Writers Guild of America, West. [[https://www.wga.org/uploadedfiles/who\\_we\\_are/hwr\\_exec.pdf](https://www.wga.org/uploadedfiles/who_we_are/hwr_exec.pdf)].
- . 2007. "The 2007 Hollywood Writers Report: Whose Stories Are We Telling?" Los Angeles: Writers Guild of America, West. [[https://www.wga.org/uploadedFiles/who\\_we\\_are/HWR07.pdf](https://www.wga.org/uploadedFiles/who_we_are/HWR07.pdf)].
- . 2009. "The 2009 Hollywood Writers Report: Rewriting an All-Too-Familiar Story?" Los Angeles: Writers Guild of America West. [[https://www.wga.org/uploadedFiles/who\\_we\\_are/HWR09.pdf](https://www.wga.org/uploadedFiles/who_we_are/HWR09.pdf)].
- . 2011. "The 2011 Hollywood Writers Report: Recession and Regression." Los Angeles: Writers Guild of America, West. [[https://www.wga.org/uploadedFiles/who\\_we\\_are/hwr11execsum.pdf](https://www.wga.org/uploadedFiles/who_we_are/hwr11execsum.pdf)].
- . 2014. "The 2014 Hollywood Writers Report: Turning Missed Opportunities Into Realized Ones." Los Angeles: Writers Guild of America, West. [[https://www.wga.org/uploadedFiles/who\\_we\\_are/HWR16.pdf](https://www.wga.org/uploadedFiles/who_we_are/HWR16.pdf)].

- . 2016. “The 2016 Hollywood Writers Report: Renaissance in Reverse?” Los Angeles: Writers Guild of America, West.  
[[https://www.wga.org/uploadedFiles/who\\_we\\_are/HWR16.pdf](https://www.wga.org/uploadedFiles/who_we_are/HWR16.pdf)].
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- ICA. 2009. *Cinema Portugal 2008*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura.  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_2008\\_web\\_4398860725625095a2359a.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_2008_web_4398860725625095a2359a.pdf)].
- . 2010. *Cinema Portugal 2009*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura. [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_2009\\_web\\_21470885925625003dc1648.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_2009_web_21470885925625003dc1648.pdf)].
- . 2011. *Cinema Portugal 2010*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura. [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_cinema\\_2010\\_38771679955ba560c58b1f.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_cinema_2010_38771679955ba560c58b1f.pdf)].
- . 2012. *Cinema Portugal 2011*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura. [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_cinema\\_2011\\_105320481855ba55f16b3a5.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_cinema_2011_105320481855ba55f16b3a5.pdf)].
- . 2013. *Cinema Portugal 2012*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura. [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_cinema\\_2012\\_108468110855ba55d4d8264.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_cinema_2012_108468110855ba55d4d8264.pdf)].
- . 2014a. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 1º Concurso 2014.” [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1\\_lm\\_ficao\\_2014-apoiadas\\_172379964355a4fe2990a42.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1_lm_ficao_2014-apoiadas_172379964355a4fe2990a42.pdf)].
- . 2014b. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 2º Concurso 2014.” [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/2\\_lm\\_ficao\\_2014-apoiadas\\_57930990955a4fe53c8cda.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/2_lm_ficao_2014-apoiadas_57930990955a4fe53c8cda.pdf)].
- . 2014c. “Apoio à Produção de Primeiras Obras de Longas-Metragens de Ficção 2014.” [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/primeiras\\_obras\\_2014-apoiadas\\_79736238355a4fc4c9bbe7.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/primeiras_obras_2014-apoiadas_79736238355a4fc4c9bbe7.pdf)].
- . 2015a. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 1º Concurso 2015.” [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1\\_lm\\_2015\\_170225cee63df1e8a8.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1_lm_2015_170225cee63df1e8a8.pdf)].

- , 2015b. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 2º Concurso 2015.”  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/2\\_lm\\_2015\\_101075cee64060f759.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/2_lm_2015_101075cee64060f759.pdf)].
- , 2015c. “Apoio à Produção de Primeiras Obras de Longas-Metragens de Ficção 2015.” [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1as\\_obras\\_2015\\_1356742037562e725e92f31.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1as_obras_2015_1356742037562e725e92f31.pdf)].
- , 2015d. *Cinema De/From Portugal 2014*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura.  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_e\\_anuario\\_2014\\_12487746715576f1aaab1ab.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_e_anuario_2014_12487746715576f1aaab1ab.pdf)].
- , 2016a. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 1º Concurso 2016.”
- , 2016b. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 2º Concurso 2016.”  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/2\\_lm\\_2016\\_101145a01a0d49dbfc.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/2_lm_2016_101145a01a0d49dbfc.pdf)].
- , 2016c. “Apoio à Produção de Primeiras Obras de Longas-Metragens de Ficção 2016.” [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1as\\_obras\\_2016\\_6045987555846c7f7ce958.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1as_obras_2016_6045987555846c7f7ce958.pdf)].
- , 2016d. *Cinema De/From Portugal 2015*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura.  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_e\\_anuario\\_2015\\_21136141755576f18fcb1e2.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_e_anuario_2015_21136141755576f18fcb1e2.pdf)].
- , 2017a. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 1º Concurso 2017.”  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/lm\\_ficcao\\_2017\\_148415a1457eda186c.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/lm_ficcao_2017_148415a1457eda186c.pdf)].
- , 2017b. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 2º Concurso 2017.”
- , 2017c. “Apoio à Produção de Primeiras Obras de Longas-Metragens de Ficção 2017.” [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/primeiras\\_obras\\_de\\_lm\\_ficcao\\_2017\\_3092359f2ff821e099.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/primeiras_obras_de_lm_ficcao_2017_3092359f2ff821e099.pdf)].

- , 2017d. *Cinema De/From Portugal 2016*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura.  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo2016\\_versaoweb\\_ica\\_jun15\\_2\\_192870797057516e18b567a.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo2016_versaoweb_ica_jun15_2_192870797057516e18b567a.pdf)].
- , 2018a. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 1º Concurso 2018.”  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1.\\_lm\\_fic\\_2018\\_40155bf53d4a154da.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/1._lm_fic_2018_40155bf53d4a154da.pdf)].
- , 2018b. “Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção, 2º Concurso 2018.”  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/2.\\_lm\\_fic\\_2018\\_39395cf5446224d82.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/2._lm_fic_2018_39395cf5446224d82.pdf)].
- , 2018c. “Apoio à Produção de Primeiras Obras de Longas-Metragens de Ficção 2018.” [[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/primeiras\\_obras\\_2018\\_119625c0aabec0af87.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/primeiras_obras_2018_119625c0aabec0af87.pdf)].
- , 2018d. *Cinema De/From Portugal 2017*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura.  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf\\_ica2017\\_2a\\_versao\\_final\\_7578398505912e1df2ea14.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf_ica2017_2a_versao_final_7578398505912e1df2ea14.pdf)].
- , 2019a. *Cinema De/From Portugal 2018*. Lisboa: ICA, Ministério da Cultura.  
[[https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf\\_ica2017\\_2a\\_versao\\_final\\_7578398505912e1df2ea14.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf_ica2017_2a_versao_final_7578398505912e1df2ea14.pdf)].
- , 2019b. “Obras Produzidas – 1990 a 2019”. Disponível *Online*. [<https://www.ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/>].
- ICAM. 1994. *Cinema Portugal 1991 1992 1993 1994*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- , 1997. *Cinema Portugal 1995 1996 1997*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- , 1998. *Cinema Portugal 1997*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- , 1999. *Cinema Portugal 1998*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.

- . 2000. *Cinema Portugal 1999*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- . 2001. *Cinema Portugal 2000*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- . 2002. *Cinema Portugal 2001*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- . 2003. *Cinema Portugal 2002*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- . 2004. *Cinema Portugal 2003*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- . 2005. *Cinema Portugal 2004*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- . 2006. *Cinema Portugal 2005*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.
- . 2007. *Cinema Portugal 2006*. Lisboa: ICAM, Ministério da Cultura.

Irigaray, Luce. (orig. 1977) 1985. *This Sex Which is Not One*. Tradução: Catherine Porter. Ithaca, NY: Cornell UP.

—. (orig. 1974) 1987. *Speculum of the Other Woman*. Tradução: Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press.

—. (orig. 1984) 1993a. *An Ethics of Sexual Difference*. Tradução: Carolyn Burke e Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press.

—. (orig. 1990) 1993b. *Je, tu, nous: Toward a Culture of Difference*. Tradução: Alison Martin. New York: Routledge.

—. (orig. 1987) 1993c. *Sexes and Genealogies*. Tradução: Gillian C Gill. New York: Columbia University Press.

—. 2013. *In the Beggining, She Was*. London, New York: Bloomsbury Academic.

Iser, Wolfgang. (orig. 1976) 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Jauss, Hans Robert, Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Hans Ulrich Gumbrecht, e Harald Weinrich. 1979. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Selecção, Coordenação e Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

- Jespersen, Otto. 1922. "The Woman." In *Language: Its Nature, Development and Origin*, por Otto Jespersen. New York: Henry Holt & Company.
- Joanilho, André Luiz, e Mariângela Peccioli Galli Joanilho. 2008. "Sombras Literárias: A Fotonovela e a Produção Cultural." *Revista Brasileira de História* 28 (56): 529-548. [<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882008000200013>].
- Joaquim, Manuel. 1923. "Fortuna-Film: Roger Lion e as suas Impressões." *Jornal dos Cinemas*, Janeiro a Agosto: 53-54.
- Johns, Adela Rogers St. 1924. "What Kind of Men Attract Women Most?" *Photoplay*, April: 40-41, 110-112.
- Johnston, Claire. 1973. *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television.
- Jones, Liz. 2017. "Women & Water in Global Literature." Chamada de trabalhos para o *European Journal of Life Writing*. Última actualização a 2 de Fevereiro de 2017. Acesso em 13 de Outubro de 2018. [<http://ejlw.eu/index.php/journal/announcement/view/47>].
- Jordão, Paula. 1999. "A Costa dos Murmúrios: Uma Ambiguidade Inesperada." *Portuguese Literary & Cultural Studies* 2: 49-59.
- . 2011. "Os Mutantes e Cidade de Deus – Identidades Estilhaçadas em Mundos Estilhaçados." *International Journal of Zizek Studies* 5 (1). [<http://www.zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/469>].
- Jorge, Lúcia. (orig. 1988) 1995. *The Murmuring Coast*. Tradução: Natália Costa e Roland W. Sousa. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2004a. "Depoimento sobre o Filme." *Revista Única, Expresso*, 27 de Novembro. Disponível Online. Acesso em 11 de Abril de 2017. [<http://arquivolidiajorge.blogspot.com/2004/04/depoimento-sobre-o-filme-costa-dos.html>].
- . 2004b. "The Film Seen by the Writer." *The Murmuring Coast Press Book*. [Colecção particular de Margarida Cardoso.]

- Jornal do Brasil*. 1925a. “A Semana Portuguesa.” 2 de Junho: 20.
- Jornal do Brasil*. 1925b. “Palcos e Salões: Eduardo Brazão em ‘Os Olhos da Alma’.” 4 de Junho: 14.
- Jornal do Brasil*. 1925c. “‘A Sereia de Pedra’ e ‘Frívolo Amor’ no Ideal.” 7 de Julho: 16.
- Jornal do Recife*. 1926a. “Theatros e Cinemas: Royal.” 21 de Maio: 2.
- Jornal do Recife*. 1926b. “Theatros e Cinemas: Os Olhos da Alma.” 22 de Maio: 3.
- Jornal dos Cinemas*. 1923a. “A Sereia de Pedra: Novela – Síntese.” Janeiro a Agosto: 6.
- Jornal dos Cinemas*. 1923b. “Jazz Band-Mundial: Portugal.” Janeiro a Agosto: 216.
- Jornal dos Cinemas*. 1923c. “Nos Nossos ‘Studios’.” Janeiro a Agosto: 93.
- Jung, Carl G. 1964. *Man and His Symbols*. New York: Anchor Press.
- Kaplan, E. Ann. 1983. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. Nova Iorque: Methuen.
- Keane, Christopher. 1998. *How to Write a Selling Screenplay*. New York: Broadway Books.
- Keegan, Rebecca. 2016. “Putting Money Where the Gender Diversity Is: How International Film Boards are Pushing the Cause of Female Filmmakers.” *LA Times*, 25 de Maio. Edição Online. Acesso em 28 de Setembro de 2018. [<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-film-financing-gender-diversity-20160523-snap-story.html>].
- Kerschen, Lois. 1998. *American Proverbs About Women: A Reference Guide*. Wesport, Connecticut and London: Greenwood Press.
- Kipen, David. 2006. *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*. Hoboken, New Jersey: Melville House Pub.
- Koch, Gertrude. (orig. 1980) 1982. “Why Women go to the Movies.” Tradução: Marc Silberman. *Jump Cut* 27: 51-53.

- Kristeva, Julia. 1981. "Women's Time." Tradução: Alice Jardin e Harry Blake. *Signs* 7 (1): 13-35. [<https://doi.org/10.1086/493855>].
- . (orig. 1980) 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Tradução: Leon Roudiez. New York: Columbia University Press.
- . (orig. 1974) 1984. *Revolution in Poetic Language*. Tradução: Margaret Waller. New York: Columbia University Press.
- L.S. 2011. "Solveig Nordlund adapta ao cinema romance de António Lobo Antunes." *SapoMag*, 1 de Abril. Edição *Online*. Acesso em 3 de Maio de 2018. [<https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/solveig-nordlund-adapta-ao-cinema-romance-de-antonio-lobo-antunes>].
- Lacan, Jacques. (orig. 1966) 1977. *Écrits: A selection*. Tradução: Alan Sheridan. London: Tavistock Publications.
- Lakoff, Robin. 1973. "Language and Woman's Place." *Language in Society* (Cambridge University Press) 2 (1): 45-80. [<http://www.jstor.org/stable/4166707>].
- . (orig. 1975) 2004. *Language and Woman's Place: Text and Commentaries*. Edição: Mary Bucholtz. New York: Oxford UP.
- Lanser, Susan. 1986. "Towards a Feminist Narratology." *Style* 20 (3): 341-363.
- . 1995. "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology." *Narrative* (Ohio State University Press) 3 (1): 85-94. [<https://www.jstor.org/stable/20107045>].
- . 2013. "Gender and Narrative." In *The Living Handbook of Narratology*, editado por Peter Huhn, Jan Christoph Meister, John Pier, e Wolf Schmid. Hamburg: Hamburg University. [<http://www.lhn.uni-hamburg.de/>].
- Lauretis, Teresa de. 1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.



- Lauzen, Dr. Martha M. 2018. "It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the 100 Top Films of 2017." Center for the Study of Women in Television and Film.  
[[https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017\\_Its\\_a\\_Mans\\_Celluloid\\_World\\_Report\\_2.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2018/02/2017_Its_a_Mans_Celluloid_World_Report_2.pdf)].
- Lispector, Clarisse. (orig. 1977) 1995. *A Hora da Estrela*. 23ª Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Llosa, Mario Vargas. (orig. 1975) 1986. *The Perpetual Orgy: Flaubert and Madame Bovary*. Tradução: Helen Lane. New York: Farrar Straus Giroux.
- Lonsdale, Roger. (orig. 1989) 1990. *Eighteenth Century Women Poets: An Oxford Anthology*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Lopes, João. 2011. "A Fábula do Feminino." *Cinemax*. Edição *Online*. Última alteração a 7 de Setembro de 2011. Acesso em 8 de Julho de 2016.  
[<https://www.rtp.pt/cinemax/?t=A-fabula-do-feminino.rtp&article=4690&visual=2&layout=35&tm=52>].
- . 2018. "Teresa Villaverde encena um tempo de muitas solidões." *Diário de Notícias*, 14 de Março. Edição *Online*. Acesso em 22 de Março de 2018.  
[<https://www.dn.pt/artes/interior/teresa-villaverde-encena-um-tempo-de-muitas-solidoes-9184344.html>].
- Lousada, Isabel. 2013. "Anatomia de uma Autora: Virgínia de Castro e Almeida em Trânsitos Atlânticos." In *Gênero e Literatura: Resgate, Contemporaneidade e Outras Perspectivas*, organizado por Edilene Ribeiro Batista, 275-296. Fortaleza Ceará/CE: Expressão Gráfica e Editora.
- Luyten, Joseph M. 2003. "Feminismo Versus Machismo – Autoras Mulheres na Literatura de Cordel." *DocPlayer*. Acesso em 15 de Janeiro de 2018.  
[<http://docplayer.com.br/6999952-Feminismo-versus-machismo-autoras-mulheres-na-literatura-de-cordel.html>].
- LYNX. 1922. "On tourne... on va tourner." *Cinémagazine*, 10 de Novembre: 200.

- . 1923. “Le succès de ‘Jocelyn’.” *Cinémagazine*, 30 de Mars: 556.
- Mayne, Judith. 1990. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women’s Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Münsterberg, Hugo. 1916. *The Photoplay: A Psychological Study*. New York and London: D. Appleton and Company.
- . 2002. *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay – A Psychological Study and Other Writings*. Edição: Allan Langdale. New York and London: Routledge.
- MacDonald, Ian W. 2010. “Editorial.” *Journal of Screenwriting* 7-10.
- . 2013. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Magalhães, Isabel Allegro de. 1987. *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa Moeda.
- . 1995. *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa: Caminho.
- Maras, Steven. 2009. *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London, New York: Wallflower Press.
- Marcelo, Ribeiro. 2014. “Jacques Derida e os Fantasmas do Cinema.” *INCINERRANTE*, 17 de Dezembro. Acesso em 10 de Fevereiro de 2015. [<http://www.incinerrante.com/textos/jacques-derrida-e-os-fantasmas-do-cinema#axzz3XEcXX6et>].
- Marion, Frances. 1972. *Off With Their Heads: A Serio-Comic Tale of Hollywood*. New York: Macmillan.
- Matos-Cruz, José de. 1999. *O Cais do Olhar: O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Mattoso, José, José Medeiros Ferreira, Maria de Lourdes Rosa, e Leonel de Oliveira. 1994. *História de Portugal – Portugal em Transe (1974-1985)*. Vol. VIII. VIII vols. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Mazei, Kathy, ed. 1996. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- McCreadie, Marsha. 1994. *The Women Who Write the Movies: From Frances Marion to Nora Ephron*. Secaucus, New Jersey: Carol Publishing Book.
- . 2006. *Women Screenwriters Today: Their Lives and Words*. Westport, Connecticut: Praeger Publishers.
- McFarlane, Brian. 1996. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press – Oxford.
- McKee, Robert. 1997. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks.
- Medeiros, Ana de. 2004. “Re-escrevendo a História: *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge e *L’Amour, La fantasia* de Assia Djebar.” *Revista Crítica de Ciências Sociais* 68: 101-115.
- Medeiros, Paulo de. 1999. “Memória Infinita.” *Portuguese Literary & Cultural Studies* 2: 61-77.
- . 2000. “Hauntings: Memory, Fiction and the Portuguese Colonial Wars.” In *The Politics of War Memory and Commemoration*, editado por T.G. Ashplant, Graham Dawson e Michael Roper, 201-221. London and New York: Routledge.
- Mehring, Margaret. 1990. *The Screenplay: A Blend of Film Form and Content*. Boston, London: Focal Press.
- Meireles, Cecília. 1956. *Canções*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal.
- . 1958. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- Melville, Herman. (orig. 1988) 2011. *Bartleby*. 3ª Edição. Tradução, tábuas e notas: Gil de Carvalho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Metz, Christian. (orig. 1977) 1980. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Tradução: António Durão. Lisboa: Livros Horizonte.

- Meyerhoff, Miriam. 2006. *Introducing Sociolinguistics*. London: Routledge.
- Miers, Suzanne. 2003. *Slavery in the Twentieth Century: The Evolution of a Global Problem*. Walnut Creek, Oxford, NY, Lanham: Altamira Press.
- Miguel, Raquel de Barros Pinto. 2014. “Fotonovelas e Leitoras: Um romance.” Comunicação no V Encontro Regional Sul de História da Mídia. Florianópolis: Alcar Sul. Disponível *Online*. Acesso em 23 de Julho de 2018. [<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/sul/5o-encontro-2014/gt-3-2013-historia-da-midia-impressa>].
- Miguens, Sofia. 2007. *Filosofia da Linguagem: Uma Introdução*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Millard, Kathryn. 2006. “Writing for the Screen: Beyond the Gospel of Story.” *Scan Journal* 3 (2). [[http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal\\_id=77](http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=77)].
- Mina, Rosanna. 2009. “Screenwriting Guru: Bad Screenplay = Bad Movie.” *ABS-CBN News*, 3 de Dezembro. Edição *Online*. Acesso em 3 de Março de 2015. [<http://news.abs-cbn.com/features/03/11/09/guru-gives-tips-screenplay-writing>].
- Mitric, Petar. 2016. “Film and Quotas in Europe.” Univiennamedialab. Última actualização a 30 de Março de 2016. Acesso em 27 de Setembro de 2018. [[https://univiennamedialab.wordpress.com/2016/03/30/film-and-quotas-in-europe/#\\_ftn4](https://univiennamedialab.wordpress.com/2016/03/30/film-and-quotas-in-europe/#_ftn4)].
- Moi, Toril. (orig. 1985) 1986. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London and New York: Routledge.
- Montaury, Alexandre. 2008. “Os Incêndios da razão, as cinzas do amor: uma leitura de *Que Farei Quando Tudo Arde?* de António Lobo Antunes.” *Iberoamericana* (2001-) 8 (29): 29-39. [<http://dx.doi.org/10.18441/ibam.8.2008.29.29-39>].
- Monteiro, Paulo Filipe. s.d. “O Cinema Vibrátil de Teresa Villaverde.” Lisboa.
- . 1995. “Autos da Alma: Os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990.” Dissertação de Doutoramento, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

- . 2004. “O Fardo de uma Nação.” In *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, edição de Dinis Guarda e Nuno Figueiredo, 28-70. Lisboa: Número – Arte e Cultura .
- . 2011. “Uma Margem no Centro: A Arte e o Poder do ‘Novo Cinema’.” In *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, coordenação de Luís Reis Torgal, 306-338. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores.
- Morais, Nuno. 2018. “‘Colo’ – Filme de Teresa Villaverde.” RTP. Última actualização a 8 de Março de 2018. Acesso em 22 de Março de 2018.  
[[https://www.rtp.pt/antena1/filmes/colo-filme-de-teresa-villaverde\\_10158](https://www.rtp.pt/antena1/filmes/colo-filme-de-teresa-villaverde_10158)].
- Mourinha, Jorge. 2011. “Objecto Entre.” *Público*, 8 de Setembro. Edição *Online*. Acesso em 8 de Julho de 2016.  
[<https://www.publico.pt/2011/09/08/culturaipsilon/critica/objecto-entre-1657398>].
- Moutinho, Anabela. 1996. *Os Bons da Fita: Depoimentos Inéditos de Realizadores Portugueses*. Faro: Cineclub de Faro/Inatel.
- Mulac, Anthony, e Torborg Louisa Lundell. 1994. “Effects of Gender-Linked Language Differences in Adults’ Written Discourse: Multivariate Tests of Language Effects.” *Language & Communication* 14 (3): 299-309.  
[[https://doi.org/10.1016/0271-5309\(94\)90007-8](https://doi.org/10.1016/0271-5309(94)90007-8)].
- Mulvey, Laura. 1975. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen* 16 (3): 6-18.
- Murdock, Maureen. 1990. *The Heroine's Journey*. Boston, Massachusetts: Shambhala Publications.
- Nannicelli, Ted. 2013a. “The Ontology and Literary Status of the Screenplay: The Case of »Scriptfic«.” *Journal of Literary Theory* 7 (1-2): 135-153.  
[<http://doi.org/10.1515/jlt-2013-0006>].
- . 2013b. *A Philosophy of the Screenplay*. New York and London: Routledge.
- National Archives. 2016. “19th Amendment to the U.S. Constitution: Women's Right to Vote (1920).” Acesso em 3 de Dezembro de 2016.  
[<https://www.archives.gov/historical-docs/19th-amendment>].

- Negro, Janice Del. 1999. "A Change of Storyteller: Folktales in Children and Books, from Arbuthnot to Sutherland." *Library Trends* 47 (3): 579-601.  
[<http://hdl.handle.net/2142/8217>].
- Neikirk, Alice. 2009. "'...Happily Ever After' (Or What Fairytales Teach Girls About Being Women)." *Hohonu* 7: 38-42.
- Nelmes, Jill, e Jule Selbo. 2015. *Women Screenwriters: An International Guide*. New York: Palgrave Mcmillan.
- Nichols, Catherine. 2015. "Homme de Plume: What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name." *Jezebel*, 8 de Abril. Edição *Online*. Acesso em 20 de Junho de 2016. [<http://jezebel.com/homme-de-plume-what-i-learned-sending-my-novel-out-und-1720637627>].
- Nobre, Roberto. 1960. *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa: Portugália Editora.
- Nochlin, Linda. 2015. "From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?" *ArtNews*, 30 de Maio. Edição *Online*. Acesso em 24 de Novembro de 2015. [<http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>].
- Nordberg, Jenny. 2014. "The Afghan Girls Raised as Boys." *The Guardian*, 22 de Setembro. Edição *Online*. Acesso em 2 de Outubro de 2018. [<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2014/sep/22/girls-boys-afghanistan-daughters-raised-as-sons-puberty-bacha-posh>].
- Nordlund, Solveig. 2002. *Daddy's Girl*. [Guião]. Tradução em inglês: Jonathan Weightman. Lisboa, Trollhättan, 1 de Agosto. [Colecção particular de Solveig Nordlund.]
- . 2010a. "Currículo." Lisboa. [Colecção particular de Solveig Nordlund.]
- . 2010b. "Declaração de Intenções da Realizadora." Lisboa, 1 de Abril. [Colecção particular de Solveig Nordlund.]

- . 2010c. *A Morte de Carlos Gardel – Guião*. Lisboa, 30 de Agosto. [Coleção particular de Solveig Nordlund.]
- . 2011b. “Solveig Nordlund: Lobo Antunes à vista desarmada.” Entrevista feita por Manuel Halpern. *Visão*, 21 de Setembro. Edição *Online*. Acesso em 25 de Outubro de 2017. [<http://visao.sapo.pt/cinema/encontrosimediaticos/solveig-nordlund-lobo-antunes-a-vista-desarmada=f623612>].
- . 2016. “Curriculum Vitae på svenska.” *TORROM FILM: Solveig Nordlund, filmregissör och konstnär*. Acesso em 13 de Novembro de 2017. [<http://www.torromfilm.se/lankar/>].
- . 2018. “Transcrição da Entrevista a Solveig Nordlund de 25 de Setembro de 2018.” Entrevista feita por Ana Sofia Pereira. [Presente nos anexos deste doutoramento.]
- Nordlund, Solveig, e Luiza Neto Jorge. s.d. *Dina e Django: Lista de Diálogos*. G4369.
- Nunes, João Bastos. 1923a. “As Películas Nacionais.” *Jornal dos Cinemas*, Janeiro a Agosto: 51.
- . 1923b. “Os Olhos da Alma: Uma Entrevista Original.” *Jornal dos Cinemas*, Janeiro a Agosto: 42-44.
- . 1923c. “Os Operadores da ‘Fortuna-Film’: Marcel Bizot.” *Jornal dos Cinemas*, Janeiro a Agosto: 74-75.
- O Correio da Manhã*. 1929. “Notícias de Portugal.” 13 de Dezembro: 8.
- O Imparcial*. 1923. “A Industria Portuguesa.” 29 de Dezembro: 6.
- O Jornal*. 1925a. “Cinematographia: Os ‘Films’ Portuguezes.” 26 de Maio: 11.
- O Jornal*. 1925b. “Theatro, Música e Cinema: Cinematographia – O Grande Film Portuguez ‘Os Olhos da Alma’.” 6 de Junho: 11.
- O Jornal*. 1925c. “Theatro, Musica e Cinema.” 9 de Junho: 11.

- O Paiz*. 1925a. “Cinemas e Fitas: Eduardo Frazão em ‘Os Olhos da Alma’.” 4 de Junho: 4.
- O Paiz*. 1925b. “Cinemas e Fitas: Cinema Ideal.” 7 de Junho: 10.
- O Paiz*. 1925c. “Cinemas e Fitas: Cine Palais.” 12 de Junho: 6.
- O Paiz*. 1925d. “Impressões de Leitura: Olhos da Alma.” 13 de Junho: 2.
- O Paiz*. 1925e. “Varias Noticias: ‘A Sereia de Pedra’.” 5 de Julho: 10.
- O Paiz*. 1925f. “Cinemas e Fitas: Cinema Palais.” 7 de Julho: 6.
- O Paiz*. 1927. “Notícias de Portugal: Geração Portuguesa através de uma entrevista do ‘Comedie’, de Paris.” 22 de Maio: 5.
- Ochsner, David. 2016. “Breaking Their Silence.” *Life & Letters: College of Liberal Arts Magazine*, Outono: 7.
- Oliva, Antonio de S. 1923. “Cinémagazine Au Portugal.” *Cinémagazine*, 6 de Julho: 16.
- Owen, Hilary. 1999. “Back to Nietzsche: The Making of an Intellectual/Woman. Lúcia Jorge’s *A Costa dos Murmúrios*.” *Portuguese Literary & Cultural Studies* 2: 79-98.
- Público*. 2002. “Teresa Villaverde: ‘Este é o meu filme mais livre’.” 15 de Fevereiro. Edição Online. Acesso em 3 de Fevereiro de 2019. [<https://www.publico.pt/2002/02/15/jornal/teresa-villaverde-este-e-o-meu-filme-mais-livre-167422#gs.ITeblzzl>].
- Page, Ruth. 2007. “Gender.” In *The Cambridge Companion to Narrative*, editado por David Herman, 189-202. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parente-Čapková, Viola. 2006. “Narcissuses, Medusas, Ophelias... Water Imagery and Femininity in the Texts by Two Decadent Women Writers.” *Wagadu* 3: 189-206.
- Parker, Philip. (orig. 1998) 1999. *The Art & Science of Screenwriting*. 2ª Edição. Exeter: Intellect Books.



- Pasolini, Pier Paolo. (orig. 1965) 1982. “O Argumento Cinematográfico como ‘estrutura que quer ser outra estrutura’.” In *Empirismo Herege*, por Pier Paolo Pasolini, tradução: Miguel Serras Pereira, 153-160. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Peeters, Benoît. 1986. “Une Pratique Insituable.” In *Autour du Scénario: Cinéma, Bande Dessinée, Roman-Phoo, Vidéo-Clip, Pub, Littérature*, por Benoît Peeters, 5-14. Bruxxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.
- Pereira, Ana Catarina. 2013a. “Aparelho Voador a Baixa Altitude, Ou uma das Raras Incursões do Cinema Português pela Ficção Científica.” Edição: Tiago Baptista e Adriana Martins. *Atas do II Encontro Anual da AIM*: 464-473. [<http://www.aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIEncontroAnualAIM-39.pdf>].
- . 2013b. “Mulheres por detrás das câmaras: a ficção de longa-metragem, mediada por um olhar feminino.” In *Filmes Falados: Cinema em Português, V Jornadas*, por Ana Catarina Pereira e Frederico Lopes, 95-108. Covilhã: Livros LabCom Books.
- . 2014. “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação.” Dissertação de Doutoramento, Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Pereira, Carlos. 2011. “Microcosmos no Cinema Português Contemporâneo: Um Mundo Pós-Big Brother.” *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, coordenação de João Maria Mendes, 522-527. Disponível Online. Acesso em 15 de Abril de 2016. [[https://www.academia.edu/3828856/Novas\\_and\\_Velhas\\_Tendências\\_no\\_Cinema\\_Português\\_Contemporâneo](https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendências_no_Cinema_Português_Contemporâneo)].
- Pereira, Jorge. 2011. “Entrevista a Teresa Villaverde, realizadora de ‘Cisne’.” *C7nema*, 16 de Setembro. Edição Online. Acesso em Junho de 2012. [<http://www.c7nema.net/entrevista/item/30867-entrevista-a-teresa-villaverde-realizadora-de-cisne.html>].
- Pessoa, Fernando. 1924-1925. “Pobre Velha Música.” *Athena: Revista de Arte*, direcção de Ruy Vaz e Fernando Pessoa, 83. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. Edição disponível Online. [[http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28MN/1/0-28MN\\_item1/index.html?page=1](http://bibliotecaparticular.casafernandopessoa.pt/0-28MN/1/0-28MN_item1/index.html?page=1)].

—. 2010. *Provérbios Portugueses*. Edição: Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Babel.

*Photoplay*. 1923. “How Twelve Famous Women Scenario Writers Succeeded in this Profession of Unlimited Opportunity and Reward.” Agosto: 31-33.

Pina, Luís de. 1977. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Vega.

—. 1978. *Panorama do Cinema Português (Das Origens à Actualidade)*. Lisboa: Terra Livre.

Pinto, Vitor. 2014. “Yvone Kane: The Past is a Foreign Land.” CineEuropa. Última actualização a 2 de Dezembro de 2014. Acesso em 17 de Maio de 2017.  
[<http://www.cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=281972>].

PORDATA. 2019. “População Empregada: Total e Por Sexo.” Última actualização a 8 de Fevereiro de 2019. Acesso em 17 de Maio de 2019.  
[<https://www.pordata.pt/DB/Portugal/Ambiente+de+Consulta/Tabela>].

*Porto Cinematográfico*. 1923a. “Filmófilos.” 30 de Junho: 11.

*Porto Cinematográfico*. 1923b. “Pela Rosy Film.” Setembro: 28.

Price, Steven. 2013. *A History of the Screenplay*. London: Palgrave Macmillan. Kindle Edition.

Prose, Francine. 1998. “Scent of a Woman’s Ink: Are women writers really inferior?” *Harper’s Magazine*, Junho: 61-70.

Proust, Marcel. (orig. 1913) 2016. *Em Busca do Tempo Perdido – Do Lado de Swan*. Tradução: Pedro Tamen. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

Punter, A., e H. Burchell. 1996. “Gender Issues in GCSE English Assessment.” *British Journal of Curriculum and Assessment* 6 (2): 20-24.

R.F. 1923. “Teatro, Música, Cinema: Primeiras Exibições.” *A Capital: Diário Republicano da Noite*, 3 de Abril: 3.

- Radway, Janice A. 1996. "Reading the romance." In *The Communication Theory Reader*, editado por Paul Cobley, 448-465. London, New York: Routledge.
- Rahim, Aisha. 2015. "Margarida Cardoso: 'A história apaga primeiro as mulheres'." *Semanário Sol*, 4 de Março. Edição *Online*. Acesso em 18 de Janeiro de 2017. [<https://sol.sapo.pt/artigo/126294/margarida-cardoso-a-historia-apaga-primeiro-as-mulheres>].
- Ramos, Jorge Leitão. 2011. *Dicionário do Cinema Português (1895-1961)*. Alragide: Caminho. Ebook.
- Rato, Mariana Montenegro Rato. [s.d.]. "As Sombras da Morte na Pós-Modernidade: Questões levantadas a partir do romance *A Morte de Carlos Gardel*, de António Lobo Antunes." Documento *Online*. Acesso em 13 de Maio de 2018. [<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/comunicacoes/marianamontenegrorato.pdf>].
- Rato, Raquel. 2016. "Cineasta versus Diretor de Fotografia – A Preparação da Filmagem: Entrevista a Teresa Villaverde." *História Oral* 19 (2): 187-205.
- Read, Rupert J., e Jerry Goodenough. 2005. *Film as Philosophy: Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*. New York: Palgrave Macmillan.
- Reilly, Maura. 2015. "Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes." *ARTnews—Special Issue: Women in the Art World*, Junho: 39-47. [<http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>].
- Ribas, Daniel. 2016. "Algumas Tendências do Cinema Português Contemporâneo." Edição: Paulo Cunha e Manuela Penafria Frederico Lopes. *Cinema em Português — VIII Jornadas*, 87-102. Covilhã: LABCOM.IFP. [<http://hdl.handle.net/10198/12918>].
- Ribeiro, M. Félix. 1983. *Filmes Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Robbins, Ruth. 2000. *Literary Feminisms*. New York: St. Martin's Press.

- Robson, Kathryn. 2004. *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-Writing*. Amstardam, New York: Rodopi.
- Rodrigues, Érica Faleiro. 2014. "Between Narcissism and Representation: The Castration of Female Desire in Portuguese Film – Julia Kristeva and Abjection, the 1974 Revolution, *The Siege* and *Dina and Django*." *CINEMA 5: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento* (IFILNOVA) 65-84.  
[<http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/906805/25255376/1406651986937/5.pdf?token=uSuFH07lAFULhuR18htEN%2F2UF94%3D>].
- Rodrigues, Pedro Boléo. 2015. "Música e Revolução no filme *Dina e Django*, de Solveig Nordlund: Discordância dos Tempos em 11 Movimentos." *ESC:ALA*. Edição Online. Últimas alterações a 7 de Fevereiro 2015. Acesso em 17 de Outubro de 2017. [<https://escalanarede.com/2015/02/07/musica-e-revolucao-no-filme-dina-e-django-de-solveig-nordlund-discordancia-dos-tempos-em-11-movimentos/>].
- Rosenthal, Alan. (orig. 1990) 2007. *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*. 4ª Edição. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Rowe, Karen E. 1986. "To Spin a Yarn: The Female Voice in Folklore and Fairy Tale." In *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm*, editado por Ruth B. Bottingheimer, 53-74. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ryan, Pamela. 1991. "A Woman's Place: Motherhood and Domesticity in Literature." *Unisa English Studies* 29 (1): 24-34.
- Sabine, Mark. 2009. "Killing (and) Nostalgia: Testimony and the Image of Empire in Margarida Cardoso's *A Costa dos Murmúrios*." In *The Genres of Post-Conflict Testimonies (Studies in Post-Conflict Cultures)*, por Cristina Demaria e Macdonald Daly, 248-276. Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press.

- . 2010. "Putting Violence Back into the Picture: Margarida Cardoso's 'A Costa dos Murmúrios' and Post-Colonial war Anamnesis." In *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*, editado por Helena Gonçalves da Silva, Adriana Martins, Filomena Viana Guarda e José Miguel Sardica, 291-302. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Saigal, Monique. 1996. "Comment Peut-on Créer un Nouveau Langage Feminine Aujourd'hui?" In *Thirty voices of the Feminine*, editado por Michael Bishop, 65-76. Amsterdam: Rodopi.
- Sant, Gus Van. 2013. "Things I've Learned: Gus Van Sant's Six Golden Rules of Moviemaking." *MovieMaker Magazine*, 18 de Junho. Edição Online. Acesso em 15 de June de 2017.  
[<https://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/articles-directing/gus-van-sant-6-golden-rules-of-moviemaking/>].
- Santos, Boaventura de Sousa. 2002. "Between Prospero and Caliban: Colonialism, Postcolonialism, and Inter-identity." *Luso-Brazilian Review* 39 (2): 9-43.  
[<http://hdl.handle.net/10316/41193>].
- Santos, Isabel dos. 2014. "Reluctant Romantics – On the fairy tale poetics of the Brothers Grimm and their relationship to German Romanticism." *Literator* 35 (1): 1-8. [<http://doi.org/10.4102/lit.v35i1.1073>].
- Santos, Maria Alice Moreira dos. (orig. 2000) 2002. *Dicionário de Provérbios: Adágios, Ditados, Máximas, Aforismos e Frases Feitas*. Porto: Porto Editora.
- Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa, e Ana Luísa Amaral. 1997. "Sobre a 'Escrita Feminina'." *CES - Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra*. Documento de acesso livre online. Acesso em Julho de 2015.  
[<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/90.pdf>].
- Sarris, Andrew. (orig. 1962) 1970. "Notes on the Auteur Theory in 1962." In *Film Culture Reader*, editado por Adams P. Sitney, 121-136. New York: Cooper Square Press.

- Schabert, Ina. 2009. "Narrative and Gender in Literary Histories." *Comparative Critical Studies* 6 (2): 149-164.
- Seger, Linda. 1990. *Creating Unforgettable Characters*. New York: Henry Holt and Company.
- . (orig. 1987) 1994. *Making a Good Script Great*. 2ª Edição. Hollywood: Samuel French Trade.
- . (orig. 1996) 2003. *When Women Call the Shots: The Developing Power and Influence of Women in Television and Film*. Lincoln, NE: iUniverse.
- Seger, Linda, e Edward Jay Whetmore. (orig. 1994) 2004. *From Script to Screen: The Collaborative Art of Filmmaking*. 2ª Edição. Hollywood, CA: Lone Eagle.
- Shamsie, Kamila. 2015. "Let's Have a Year of Publishing Only Women - A Provocation." *The Guardian*, 5 de Junho. Edição *Online*. Acesso em 20 de Junho de 2016. [<https://www.theguardian.com/books/2015/jun/05/kamila-shamsie-2018-year-publishing-women-no-new-books-men>].
- Shaw, Daniel. 2017. "Stanley Cavell on the Magic of the Movies." *Film-Philosophy* 21 (1): 114-132.
- Silva, Edgar. 2016. "Um Filme Maldito, na Madeira, Porquê?." *Abril de Novo Magazine*, 17 de Fevereiro. Edição *Online*. Acesso em 23 de Outubro de 2017. [<https://abridenovomagazine.wordpress.com/2016/02/17/um-filme-maldito-na-madeira-porque/>].
- Silva, João Botelho da. 1994. "Escrevo o que Gostava de Ler." *Diário de Notícias*, 27 de Abril: 30-31.
- Sinclair, Alice, Emma Pollard, e Helen Wolfe. 2006. "Scoping Study into the Lack of Women Screenwriters in the UK: A Report Presented to the UK Film Council." University of Sussex, Falmer, Brighton. [<https://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/uk-film-council-women-screenwriters-scoping-study.pdf>].

2004. “Sita Valles - Biografia Política.” Última actualização a 31 de Outubro de 2004. Acesso em 12 de Maio de 2017. [<https://web.archive.org/web/20090106035843/http://27maio.com/sita-valles-biografia-politica/>].
- Smith, Alison. 2004. “People 1960–2004: The Other Auteurs: Producers, Cinematographers and Scriptwriters.” In *The French Cinema Book*, editado por Michael Temple e Michael Witt, 194-209. London: British Film Institute.
- Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press.
- Smith, Stacy L., Marc Choueiti, Katherine Pieper, Ariana Case, e Angel Choi. 2018. “Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017.” USC Annenberg: Inclusion Initiative. [<http://assets.uscannenberg.org/docs/inequality-in-1100-popular-films.pdf>].
- Smith, Stacy L., Marc Choueiti, Katherine Pieper, Traci Gillig, Carmen Lee, e Dylan DeLuca. 2015. “Inequality in 700 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race, & LGBT Status from 2007 to 2014.” USC Annenberg: Media, Diversity, & Social Change Initiative. [<http://annenberg.usc.edu/pages/~media/MDSCI/Inequality%20in%20700%20Popular%20Films%208215%20Final%20for%20Posting.ashx>].
- Snyder, Blake. 2005. *Save the Cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Studio City, CA: M. Wiese Productions.
- Sol, Hermínia. 2009. ““Em meses de Inverneira, Histórias à Lareira’. Provérbios e Dizeres Enquanto Transmissores de Valores Culturais e de Identidade.” *Carnets, Cultures littéraires: Nouvelles Performances & Développement*. Numéro Spécial, Automne/Hiver: 105-113.
- Sousa, Ernesto de. 1956. *O Argumento Cinematográfico: Como se Escreve um Filme*. Vol. 1. 3 vols. Lisboa: Sequência.

- Spender, Dale. 2000. "Language and Reality: Who Made the World? (1980)." In *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, editado por Lucy Burke, Tony Crowley e Alan Girvin, 145-153. London: Routledge.
- Stam, Robert. 2000. "Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptations." In *Film Adaptation*, editado por James Naramore, 54-76. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Steedman, Marijke. 2018. "Research Paper No.4: Representation of Female Artists in Britain in 2017." Freelands Foundation, London.  
[<https://freelandsfoundation.co.uk/research/representation-of-female-artists-in-britain-2017>].
- Sternberg, Claudia. 1997. *Written for the Screen: The American Motion-Picture Screenplay as Text*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Sukman, Hugo. 1994. "Os Sentimentos Universais." *Jornal do Brasil*, 31 de Outubro: 6.
- Sunderland, Jane. 2006. *Language and Gender: An Advanced Resource Book*. London: Routledge.
- Talbot, Mary. 1998. *Language and Gender*. Cambridge: Polity Press.
- Tannen, Deborah. (orig. 1990) 2007. *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: William Morrow.
- Tarkovsky, Andrey. 1986. "Scenario and Shooting Script." In *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, por Andrey Tarkovsky, tradução: Kitty Hunter-Blair, 125-134. Austin: University of Texas Press.
- Tatar, Maria. (orig. 1987) 2003. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales: Expanded Second Edition*. 2ª Edição. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- . 2010. "Why Fairy Tales Matter: The Performative and the Transformative." *Western Folklore* 69 (1): 55-64. [<http://www.jstor.org/stable/25735284>].



- Theweleit, Klaus. (orig. 1977) 1987. *Male Fantasies – Volume One: Women, Floods, Bodies, History*. Tradução: Stephen Conway. Vol. I. II vols. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thompson, Kristin. 2003. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Thompson, Kristin, e David Bordwell. (orig. 1994) 2010. *Film History: An Introduction*. 3ª Edição. New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Tieber, Claus. 2012. “Stories, Conferences and Manuals: The Normative Function of Screenwriting Manuals in Their Historical Context.” Comunicação em Conferência Theorizing Screenwriting, Practice Workshop, Masaryk University, Brno, Czech Republic. Disponível *Online*. Acesso em 22 de Janeiro de 2016. [[https://www.researchgate.net/publication/265415359\\_Stories\\_Conferences\\_and\\_Manuals\\_The\\_normative\\_function\\_of\\_screenwriting\\_manuals\\_in\\_their\\_historical\\_context](https://www.researchgate.net/publication/265415359_Stories_Conferences_and_Manuals_The_normative_function_of_screenwriting_manuals_in_their_historical_context)].
- Topaz, Chad M., Bernhard Klingenberg, Daniel Turek, Brianna Heggeseth, Pamela E. Harris, Julie C. Blackwood, C. Ondine Chavoya, Steven Nelson, e Kevin M. Murphy. 2019. “Diversity of artists in major U.S. museums.” *PLoS ONE* 14 (3). [<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0212852>].
- Torgal, Luís Reis. 1996. “Cinema e Propaganda no Estado Novo: A ‘Conversão dos Descrentes’.” *Revista de História das Ideias* (Imprensa da Universidade de Coimbra) 18: 277-337. [[https://doi.org/10.14195/2183-8925\\_18\\_11](https://doi.org/10.14195/2183-8925_18_11)].
- Torres, Mário Jorge. 2002. “Frágil como o Mundo.” *Público*, 15 de Fevereiro. Edição *Online*. Acesso em 2 de Abril de 2019. [<https://www.publico.pt/2002/02/15/jornal/fragil-como-o-mundo-167423#gs.VaEqSBOs>].
- Truby, John. 2007. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. New York: Faber and Faber.

- Turner-Bowker, Diane M. 1996. "Gender Stereotyped Descriptors in Children's Picture Books: Does 'Curious Jane' Exist In The Literature?" *Sex Roles* 35 (7-8): 461-488.
- U.S. Bureau of Labor Statistics. 2015. "U.S. Bureau of Labor Statistics 2015b: Economic and Employment Projections: 2014-2024." U.S. Bureau of Labor Statistics, Washington, DC: Bureau of Labor Statistics. Acesso em 10 de Abril de 2016. [<http://www.bls.gov/news.release/ecopro.toc.htm>].
- UBI. 2012-2019. CINEPT – Cinema Português. Consulta de vários filmes e informação desde Novembro de 2015 a Junho de 2019. [<http://www.cinept.ubi.pt/>].
- Valentim, Margarida Gomes. 2013. "Um Olhar Sobre a Evolução do Espaço da Cozinha e o Contributo da Mulher." Dissertação de Mestrado, Lisboa: Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes.
- VIDA. 2016. "The 2015 VIDA Count: The Year of Intersectional Thinking." Última actualização a 30 de Março de 2016. Acesso em 20 de Junho de 2016. [<http://www.vidaweb.org/the-2015-vida-count/#Introduction>].
- Vidal, Gore. 1977. "Who Makes Movies?: John Bernard Myers and Peter Bogdanovich, reply by Gore Vidal." *The New York Review of Books*. Edição Online. Acesso em 22 de Março de 2016. [<http://www.nybooks.com/articles/1977/02/03/who-makes-movies-1/>].
- . (orig. 1976) 2008. "Who Makes the Movies? (1976)." In *Auteurs and Authorship: a Film Reader*, editado por Barry Keith Grant, 148-158. Malden, Massachussets: Blackwell.
- Vieira, Estela. 2013. "Politics and the Aesthetics of Absence in Margarida Cardoso's Cinematic Work." *Hispanic Research Journal* 14 (1): 67-85. [<https://doi.org/10.1179/1468273712Z.000000000034>].

- Vieira, Leonel, 2017. “Leonel Vieira: ‘Acredito que tenho uma visão de futuro para o cinema português’.” Entrevista feita por Cláudia Sobral. *Jornal i*, 10 de Novembro. Edição *Online*. Acesso em 3 de Março de 2018. [<https://ionline.sapo.pt/artigo/584080/leonel-vieira-acredito-que-tenho-uma-visao-de-futuro-para-o-cinema-portugu-s-?seccao=Mais>].
- Villaverde, Teresa. s.d. “A Idade Maior.”
- . 1997. *Os Mutantes: Argumento e Projecto de Filme de Teresa Villaverde, 1996*. 5 de Julho.
- . 1999. *Água e Sal: Projecto de Filme de Teresa Villaverde*.
- . 2002. “Entrevista Teresa Villaverde.” Entrevista feita por Anabela Mota Ribeiro. Publicado originalmente no *DNa do Diário de Notícias* em 2002. Fonte *Online*. Acesso em 20 de Janeiro de 2016. [<http://anabelamotaribeiro.pt/teresa-villaverde-97007>].
- . 2011a. “68th Venice Film Festival - Orizzonti - Cisne.” *Biennale Channel*. Vídeo, 25:49. [<https://www.youtube.com/watch?v=9kH2WsxDrbU>].
- . 2011b. “CISNE: ‘Mergulhar, nas calmas, numa piscina do nosso futuro sangue’.” Entrevista feita por Ana Margarida de Carvalho. *Visão*, 1 de Setembro. Edição *Online*. Acesso em 22 de Novembro de 2018. [<http://visao.sapo.pt/cinema/estadocritcio/cisne-mergulhar-nas-calmas-numa-piscina-do-nosso-futuro-sangue=f620206>].
- . 2011c. “Baseado Numa História Verídica, 17º Episódio, Temporada 2.” Entrevista feita por Aurélio Gomes. *Canal Q*, 2 de Setembro. Vídeo, 50:28. [<http://videos.sapo.pt/ETzfWMwtl9tblWMGIBi3>].
- . 2011d. “Teresa e Beatriz em Viagem.” Entrevista feita por Jorge Mourinha. *Ípsilon, Jornal Público*, 8 de Setembro. Edição *Online*. Acesso em 25 de Novembro de 2018. [<https://www.publico.pt/2011/09/08/culturaipsilon/noticia/teresa-e-beatriz-em-viagem--292998>].

- , 2011e. “Entrevista a Teresa Villaverde, Realizadora de ‘Cisne’.” Entrevista feita por Jorge Pereira. *C7NEMA*, 16 de Setembro. Edição *Online*. Acesso em 23 de Junho de 2012. [<http://www.c7nema.net/entrevista/item/30867-entrevista-a-teresa-villaverde-realizadora-de-cisne.html>].
- , 2011f. “Teresa Villaverde – Entrevista Máxima.” *Sapo Vídeos*, 24 de Outubro. Vídeo, 04:27. [<http://videos.sapo.mz/wMwyMEIqheMQkZhCfPdY>].
- , 2011g. “Teresa Villaverde: ‘Precisamos das costas aquecidas lá fora para enfrentarmos Portugal’.” Entrevista feita por René Alan e Helder Moreira, Novembro de 2011. In *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, coedidação de João Maria Mendes, 192-199. Disponível *Online*. Acesso em 15 de Abril de 2016. [[https://www.academia.edu/3828856/Novas\\_and\\_Velhas\\_Tendências\\_no\\_Cinema\\_Português\\_Contemporâneo](https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendências_no_Cinema_Português_Contemporâneo)].
- , 2012. ““One Day, The Swan Sang This With Its Wings’: An Interview with Teresa Villaverde.” Entrevista feita por Ela Bittencour. *Senses of Cinema*, Dezembro. Edição *Online*. Acesso em 21 de Novembro de 2018. [<http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/one-day-the-swan-sang-this-with-its-wings-an-interview-with-teresa-villaverde/>].
- , 2016. “Teresa Villaverde – 25 anos a fazer cinema.” *Berlinda – Magazine*, 8 de Novembro. Edição *Online*. Acesso em 10 de Outubro de 2018. [<https://www.berlinda.org/magazine-teresa-villaverde-conversa>].
- , 2017a. “Teresa Villaverde – Director Interview.” *Cineuropa*. Vídeo, 08:21. [<https://cineuropa.org/en/video/323517/>].
- , 2017b. “The Growing Silence.” Entrevista feita por Filipa Leal, Janeiro. Documento disponível *online*: [[http://www.portugalfilm.org/files/20170222171935\\_23NJ1SLRX67UJV56D166.pdf](http://www.portugalfilm.org/files/20170222171935_23NJ1SLRX67UJV56D166.pdf)].
- , 2017c. ““Estamos em um momento confuso’, diz a diretora portuguesa de Colo.” Entrevista feita por Rodrigo Fonseca. *Omelete*, 16 de Novembro. Edição *Online*. Acesso em 12 de Outubro de 2018.

[<https://www.omelete.com.br/filmes/estamos-em-um-momento-confuso-diz-a-diretora-portuguesa-de-colo>].

- . 2017d. “Teresa Villaverde: ‘Mi cine se impregna de cierto análisis social’.” Entrevista feita por Mané SanMar. *Kamchatka*, 24 de Novembro. Edição *Online*. Acesso em 12 de Outubro de 2018. [<https://www.kamchatka.es/es/Entrevista-Teresa-Villaverde>].
- . 2018a. “Teresa Villaverde: A melhoria do défice não vai recuperar os casamentos desfeitos pela Crise.” Entrevista feita por Lúcia Crespo. *Jornal de Negócios*, 9 de Fevereiro. Edição *Online*. Acesso em 21 de Janeiro de 2019. [<https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/teresa-villaverde-a-melhoria-do-defice-nao-vai-recuperar-os-casamentos-desfeitos-pela-crise>].
- . 2018b. “A Insustentável Beleza do Silêncio.” Entrevista feita por Tiago Neto. *Vogue Portugal*, 15 de Março. Edição *Online*. Acesso em 12 de Outubro de 2018. [<https://www.vogue.pt/a-insustentavel-beleza-do-sil-ncio>].
- . 2018c. “FALA COM ELA com Teresa Villaverde.” Entrevista feita por Inês Meneses, 23 de Março de 2018. Audio, 01:02:55. [<http://www.radioline.co/podcast-fala-com-ela-um-programa-de-ines-meneses-na-radar>].
- . 2018d. “Teresa Villaverde: ‘Há cada vez menos tempo, mas é bom ouvir histórias’.” Entrevista feita por Luísa Pécora. *Mulher no Cinema*, 5 de Novembro. Edição *Online*. Acesso em 22 de Janeiro de 2019. [<http://mulhernocinema.com/entrevistas/teresa-villaverde-ha-cada-vez-menos-tempo-mas-e-sempre-bom-ouvir-historias/>].
- . 2018e. “Teresa Villaverde: ‘Nenhuma Democracia está segura’.” Entrevista feita por Ricardo Jorge Fonseca. *Jornal de Notícias*, 15 de Novembro. Edição *Online*. Acesso em 21 de Janeiro de 2019. [<https://www.jn.pt/artes/interior/teresa-villaverde-nenhuma-democracia-esta-segura-10180941.html>].
- Vogler, Christopher. 1992. *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters*. Studio City (California): Michael Wiese Productions.

- Wadsworth, Philip A., e Freeman G. Henry. 1994. *Twenty Years of French Literary Criticism: FLS, Vingt Ans Après: A Memorial Volume for Philip A. Wadsworth (1913-1992)*. Birmingham, Ala: Summa Publications .
- Warhol, Robyn R. 1989. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Warhol, Robyn R, e Diane Price Herndl. 1991. *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Warner, Marina. 1994. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Chatto & Windus.
- Wetzler, Scott. (orig. 1992) 1993. *Living with the Passive-Aggressive Man*. New York: Fireside.
- Whitford, Margaret. 1991. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. London: Routledge.
- Wijkmark, Sofia. 2008. "Female Monstrosity and Madness in Selma Lagerlöf's 'The Ghost Hand'." *ANALES Nueva Época* (11): 83-96.  
[<http://hdl.handle.net/2077/10433>].
- Wikipedia. 2019. "Os Mutantes (filme)." Última alteração a 15 de Maio de 2019.  
Acesso em 28 de Maio de 2019.  
[[https://pt.wikipedia.org/wiki/Os\\_Mutantes\\_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Mutantes_(filme))].
- Wittgenstein, Ludwig. 1922. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução: C. K. Odgen. London: Edingburgh Press.
- . 1958. *Philosophical Investigations*. Tradução: G. E. M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittig, Monique, 1986. "The Mark of Gender." In *The Poetics of Gender*, editado por Nancy K. Miller, 63-73. New York: Columbia University Press.
- . 1992. *The Straight Mind: And Other Essays*. Boston: Beacon Press.

- . 1999. “J’ai Connue La Guillotine.” Entrevista feita por Claire Devarrieux. *Libération*, 17 de Junho. Edição *Online*. Acesso em 12 de Junho de 2015.  
[[http://next.liberation.fr/livres/1999/06/17/j-ai-connu-la-guillotine\\_276051](http://next.liberation.fr/livres/1999/06/17/j-ai-connu-la-guillotine_276051)].
- ABC7. 2008. “Women Writers Recognized.” 22 de Fevereiro. Acesso em 5 de Março de 2010. [<https://abc7news.com/archive/5975825/>].
- Woolf, Naomi. 2015. “Young Women, Give Up The Vocal Fry And Reclaim Your Strong Female Voice.” *The Guardian*, 24 de Julho. Edição *Online*. Acesso em 22 de Março de 2016.  
[<https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jul/24/vocal-fry-strong-female-voice>].
- Woolf, Virginia. 1926. “The Movies and Reality.” Editado originalmente a 4 de Agosto de 1926. Reedição *Online*. Acesso em 12 de Maio de 2017.  
[<https://newrepublic.com/article/120389/movies-reality>].
- . 2008. *Selected Essays*. Edição: David Bradshaw. Oxford; New York: Oxford University Press.

## FILMOGRAFIA:

**Nota:** Como pequena nota relativamente à filmografia, devemos referir apenas que, tal como sugerido na norma Chicago para citação de filmes, organizamos a mesma por nome dos autores do material citado. Neste caso, uma vez que o nosso enfoque na tese são guionistas, apresentamos primeiro os guionistas (pessoa responsável pelo material a ser citado), seguido pelo título do filme, formato em que este foi visionado, realizador, localidade, produtora e ano.

Almeida, Virgínia. *Os Olhos da Alma*. VHS (cópia do original em fita). Realização: Roger Lion. Lisboa e Paris: Fortuna Films, 1924b.

Cardoso, Margarida. *A Costa dos Murmúrios*. DVD. Realização: Margarida Cardoso. Lisboa: Filmes do Tejo, 2004b.

—. *Yvone Kane*. DVD. Realização: Margarida Cardoso. Lisboa: Filmes do Tejo, 2014b.

- McMullen, Ken. *Ghost Dance*. Edição *Online-Youtube*. Realização: Ken McMullen. Reino Unido e Alemanha: Looseyard e ZDF, 1983. Acesso em 12 de Maio de 2016. [[https://www.youtube.com/watch?v=SwkjAuN\\_-k](https://www.youtube.com/watch?v=SwkjAuN_-k)].
- Nordlund, Solveig. *Dina e Django*. Edição *Online-Youtube*. Realização: Solveig Nordlund. Lisboa: Grupo Zero, 1982. Acesso em 15 de Março de 2018. [[youtube:https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=268&v=45jq-AWIaEQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=268&v=45jq-AWIaEQ)].
- . *A Filha*. DVD. Realização: Solveig Nordlund. Lisboa: Cinquanon, 2003.
- . *A Morte de Carlos Gardel*. DVD. Realização: Solveig Nordlund. Lisboa: Fado Filmes, 2011a.
- Nordlund, Solveig, Colin Tucker e Jeanne Waltz. *Aparelho Voador a Baixa Altitude*. DVD. Realização: Solveig Nordlund. Lisboa: Filmes de Tejo, 2001.
- Nordlund, Solveig e Tommy Karlmark. *Até Amanhã, Mário*. VHS. Realização: Solveig Nordlund. Suécia e Portugal: Torromfilm e Prole Film, 1993.
- Karlmark, Tommy. *Comédia Infantil*. DVD. Realização: Solveig Nordlund. Suécia, Portugal e Moçambique: Torromfilm, Prole Filme e Avenida Produções, 1997.
- Snyder, Daniel J. *Dreams on Spec*. Disponível *Online-Youtube*. Realização: Daniel J. Snyder. Redondo Beach, Califórnia: Mercury Productions, 2007. Acesso em 22 de Abril de 2016. [<https://www.youtube.com/watch?v=XFwbYLCKVf0>].
- Villaverde, Teresa. *A Idade Maior*. Edição *Online-Youtube*. Realização: Teresa Villaverde. Portugal e Alemanha: Invicta Filmes, ZDF-Arte, GER, RTP, 1991. Acesso em 22 de Novembro de 2018. [<https://www.youtube.com/watch?v=hqZf71Wmlto&t=3884s>].
- . *Três Irmãos*. VHS. Realização: Teresa Villaverde. França e Alemanha: Arion Productions, GER, 1994.
- . *Os Mutantes*. DVD. Realização: Teresa Villaverde. Portugal, França e Alemanha: JBA Production; ZDF Arte; FMB Films; La Sept Cinéma; Mutante Filmes; RTP; Pandora Films, 1998.



- . *Água e Sal*. DVD. Realização: Teresa Villaverde. Portugal e Itália: Madragoa Filmes, Titti Film, RTP, 2001.
- . *Transe*. DVD. Realização: Teresa Villaverde. Portugal, França e Itália: Clap Filmes, Gemini Films, Revolver SRL, 2006.
- . *Cisne*. Visionamento no Cinema. Realização: Teresa Villaverde. Lisboa: Alce Filmes, 2011.
- . *Colo*. Visionamento no Cinema com apresentação da realizadora. Realização: Teresa Villaverde. Lisboa: Alce Filmes, Sedna Films, 2017.

## **MÚSICAS:**

- Carvalho, Paulo de. 1974. “E depois do Adeus.” Comps. José Calvário e José Niza.
- Gardel, Carlos. 1932. “Melodía de Arrabal.” Comps. Carlos Gardel e Alfredo Le Perla
- . 1934. “El día que me quieras.” Comps. Carlos Gardel e Alfredo Le Perla
- . 1935. “Por una cabeza.” Comps. Carlos Gardel e Alfredo Le Perla.
- Oliveira, Simone de. 1965. “Sol de Inverno.” Comps. Carlos Nóbrega e Sousa e Jerónimo Bragança.
- Vasco, Neno, e Eugène Pottier. 1909. *A Internacional*.

## LISTA DE FIGURAS E QUADROS

<b>QUADRO 1:</b> PERCENTAGEM DE MULHERES GUIONISTAS NOS ESTADOS UNIDOS, 1998-2014 (SEGUNDO OS DADOS DOS RELATÓRIOS DA WGAW) .....	119
<b>QUADRO 2:</b> FILMES COM MULHERES GUIONISTAS EM PORTUGAL, 1961-1990 .....	126
<b>QUADRO 3:</b> NÚMERO DE GUIONISTAS POR GÉNERO EM PORTUGAL, 1961-1990 .....	126
<b>QUADRO 4:</b> GUIÕES ESCRITOS EM PORTUGAL, 1961-1990 .....	128
<b>QUADRO 5:</b> FILMES “DE AUTOR” EM PORTUGAL ANO A ANO, 1961-1990.....	129
<b>QUADRO 6:</b> CORRELAÇÃO ENTRE ESCRITA E REALIZAÇÃO DE FILMES EM PORTUGAL, 1961-1990 .....	130
<b>QUADRO 7:</b> MULHERES REALIZADORAS EM PORTUGAL, 1961-1990.....	131
<b>QUADRO 8:</b> COMPARAÇÃO MULHERES GUIONISTAS E REALIZADORAS EM PORTUGAL, 1961-1990 .....	131
<b>QUADRO 9:</b> REALIZADORES, 1961-1990 .....	133
<b>QUADRO 10:</b> GUIONISTAS, 1961-1990 .....	133
<b>QUADRO 11:</b> NÚMERO ANUAL DE GUIONISTAS POR GÉNERO EM PORTUGAL, 1991– 2019 .....	136
<b>QUADRO 12:</b> GUIONISTAS EM PORTUGAL, 1991–2019.....	138
<b>QUADRO 13:</b> GUIONISTAS PORTUGUESES POR NÚMERO DE GUIÕES, 1991-2019.....	139
<b>QUADRO 14:</b> GUIÕES ESCRITOS EM PORTUGAL, 1991-2019 .....	141
<b>QUADRO 15:</b> REALIZADORES EM PORTUGAL, 1991-2019.....	143
<b>QUADRO 16:</b> NÚMERO ANUAL DE REALIZADORES POR GÉNERO EM PORTUGAL, 1991-2019 .....	144
<b>QUADRO 17:</b> REALIZADORES POR NÚMERO DE FILMES, 1991-2019.....	146
<b>QUADRO 18:</b> PERCENTAGEM DE MULHERES REALIZADORAS/MULHERES GUIONISTAS, 1991-2019.....	147
<b>QUADRO 19:</b> CORRELAÇÃO ENTRE ESCRITA E REALIZAÇÃO NOS FILMES PRODUZIDOS EM PORTUGAL, 1991–2019 .....	148
<b>QUADRO 20:</b> FILMES “DE AUTOR” EM PORTUGAL ANO A ANO, 1991-2019.....	150
<b>QUADRO 21:</b> FILMES REALIZADOS POR GUIONISTAS E REALIZADORES DISTINTOS EM PORTUGAL ANO A ANO, 1991-2019 .....	150
<b>QUADRO 22:</b> COMPARAÇÃO HISTÓRICA DA PERCENTAGEM DE PERSONAGENS FEMININAS COMO PROTAGONISTAS, PERSONAGENS FEMININAS IMPORTANTES E TODAS AS PERSONAGENS FEMININAS COM FALAS (LAUZEN 2018, 2) .....	174

<b>QUADRO 23:</b> PRESENÇA DE PERSONAGENS FEMININAS FALANTES NA TELA, 2007-2017 (SMITH, CHOEITI ET AL. 2018) .....	175
<b>QUADRO 24:</b> O ESTEREOTIPO DA MULHER SEXY NOS 100 FILMES DE 2017 (SMITH, CHOEITI ET AL. 2018, 9) .....	177
<b>QUADRO 25:</b> COMPARAÇÃO ENTRE A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS EM FILMES COM PELO MENOS UMA MULHER REALIZADORA E/OU GUIONISTA E REALIZADOR E/OU GUIONISTA EXCLUSIVAMENTE MASCULINOS (LAUZEN 2018, 6) .....	179
<b>QUADRO 26:</b> PERCENTAGEM DE PERSONAGENS FEMININAS NA TELA POR GÊNERO DO REALIZADOR, 2017 (SMITH, CHOEITI ET AL. 2018, 14) .....	180
<b>QUADRO 27:</b> PERCENTAGEM DE PERSONAGENS FEMININAS NA TELA POR GÊNERO DO GUIONISTA, 2017.....	181
<b>QUADRO 28:</b> COMPARATIVO PERSONAGENS DO LIVRO, PERSONAGENS DO FILME.....	224
<b>QUADRO 29:</b> COMPARATIVO TRAMA DO LIVRO E TRAMA DO FILME .....	227

**ANEXOS**  
**[NUMERADOS]**

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1991							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Divina Comédia</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
2	<i>A Idade Maior</i>	Teresa Villaverde	0	1	Teresa Villaverde	0	1
3	<i>A Maldição de Marialva</i>	António de Macedo	1	0	António de Macedo, João Palma Ferreira	2	0
4	<i>A Morte do Príncipe</i>	Maria de Medeiros	0	1	Luís Miguel Cintra	1	0
5	<i>Amor e Dedinhos de Pé</i>	Luís Filipe Rocha	1	0	Luís Filipe Rocha, Izaías Almada	2	0
6	<i>Ao Fim da Noite</i>	Joaquim Leitão	1	0	Joaquim Leitão	1	0
7	<i>Eternidade</i>	Quirino Simões	1	0	Quirino Simões, Ferreira de Castro	2	0
8	<i>Filha da Mãe</i>	João Canijo	1	0	João Canijo, Oliver Assayas, Paulo Tunhas	3	0
9	<i>Nuvem</i>	Ana Luísa Guimarães	0	1	Ana Luísa Guimarães, Vítor Gonçalves, Luísa Neto Jorge, João Maria Mendes	2	2
10	<i>O Paraíso Perdido</i>	Alberto Seixas Santos	1	0	António Cabrita, Alberto Seixas Santos	2	0
11	<i>Retrato de Família</i>	Luís Galvão Teles	1	0	Luís Galvão Teles, Jean-Louis Comolli	2	0
12	<i>Sangue</i>	Pedro Costa	1	0	Pedro Costa	1	0
13	<i>Um Crime de Luxo</i>	Artur Semedo	1	0	Artur Semedo	1	0
14	<i>Vertigem</i>	Leandro Ferreira	1	0	Leandro Ferreira	1	0
<b>Totais</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>24</b>	<b>21</b>	<b>3</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1992							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Força do Atrito</i>	Pedro Ruivo	1	0	Luís Alvarães, Pedro Ruivo	2	0
2	<i>Adeus Princesa</i>	Jorge Paixão Costa	1	0	Joaquim Leitão, Jorge Paixão Costa, Carlos Saboga, Jean Leon	4	0
3	<i>Amok</i>	Joël Farges	1	0	Joël Farges, Catherine Foussadier, Dominique Rousset, Stefan Zweig	2	2
4	<i>Aqui d'El Rey!</i>	António-Pedro Vasconcelos	1	0	António-Pedro Vasconcelos, Carlos Saboga, Vasco Pulido Valente, Patrick Aubree	4	0
5	<i>Das Tripas coração</i>	Joaquim Pinto	1	0	Joaquim Pinto, Jeanne Waltz	1	1
6	<i>No Dia dos meus Anos</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
7	<i>O Dia do Desespero</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
8	<i>O Medo</i>	Luís Alvarães	1	0	Luís Alvarães	1	0
9	<i>O Último Mergulho</i>	João Cesar Monteiro	1	0	João Cesar Monteiro	1	0
10	<i>Os Olhos Azuis de Yonta</i>	Flora Gomes	1	0	Flora Gomes, David Lang, Ina Cesar, Manuel Rambout Barcelos	3	1
11	<i>Terra Fria</i>	António Campos	1	0	António Campos	1	0
12	<i>Tesouro Das Ilhas Cadelas</i>	F. J. Ossang	1	0	F. J. Ossang	1	0
<b>Totais</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>0</b>	<b>24</b>	<b>20</b>	<b>4</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1993							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>Ao Sul</i>	Fernando Matos Silva	1	0	Fernando Matos Silva, Maria Isabel Barreno	1	1
2	<i>Aqui na Terra</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
3	<i>Até Amanhã, Mário</i>	Solveig Nordlund	0	1	Solveig Nordlund, Tommy Karlmark	1	1
4	<i>Chá forte com limão</i>	António de Macedo	1	0	António de Macedo, Jean Leon	2	0
5	<i>Chez Moi</i>	Susanne Bier	0	1	Philip Zandén, Lars Kjeldgaard	2	0
6	<i>Coitado do Jorge</i>	Jorge Silva Melo	1	0	Jorge Silva Melo, Manuel Mozos, Evelyne Pieller	2	1
7	<i>Encontros Imperfeitos</i>	Jorge Marecos Duarte	1	0	Jorge Marecos Duarte, Doc Comparato	2	0
8	<i>Longe Daqui</i>	João Guerra	1	0	João Guerra	1	0
9	<i>Marie</i>	Marian Handwerker	1	0	Marian Handwerker, Luc Jabon, Pascal Lonhay, Catherine Verougstraete	3	1
10	<i>O Fim do Mundo</i>	João Mário Grilo	1	0	João Mário Grilo, Paulo Filipe Monteiro	2	0
11	<i>O Fio do Horizonte</i>	Fernando Lopes	1	0	Christopher Frank, Jean Nachbaur	2	0
12	<i>O Miradouro da Lua</i>	Jorge António	1	0	Jorge António	1	0
13	<i>Pandora</i>	António Da Cunha Telles	1	0	António Da Cunha Telles, Gisela da Conceição, Leopoldo Serran	2	1
14	<i>Passagem por Lisboa</i>	Eduardo Geda	1	0	Eduardo Geda, David Prescott, Norberto Barroca	3	0
15	<i>Rosa Negra</i>	Margarida Gil	0	1	Margarida Gil	0	1
16	<i>Transparências em Prata</i>	João Brehm	1	0	João Brehm	1	0
17	<i>Uma Vida Normal</i>	Joaquim Leitão	1	0	Joaquim Leitão	1	0
18	<i>Vale Abraão</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
<b>Totais</b>	<b>18</b>	<b>18</b>	<b>15</b>	<b>3</b>	<b>34</b>	<b>28</b>	<b>6</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1994							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Caixa</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
2	<i>A Casa Dos Espíritos</i>	Bille August	1	0	Bille August	1	0
3	<i>A Saga Do Guerreiro Alumioso</i>	Rosemberg Cariry	1	0	Rosemberg Cariry	1	0
4	<i>Casa de Lava</i>	Pedro Costa	1	0	Pedro Costa	1	0
5	<i>Fado Maior E Menor</i>	Raoul Ruiz	1	0	Raoul Ruiz	1	0
6	<i>La Ville Mauresque</i>	Patrick Mimouni	1	0	Patrick Mimouni	1	0
7	<i>Laços De Sangue</i>	Pal Erdoss	1	0	István Kardos	1	0
8	<i>Manual de Evasão</i>	Edgar Pêra	1	0	Edgar Pêra	1	0
9	<i>Mil E Uma</i>	Suzana De Moraes	0	1	Suzana De Moraes	0	1
10	<i>Pax</i>	Eduardo Guedes	1	0	Bruno Heller	1	0
11	<i>Tordesilhas - O Sonho Do Rei</i>	Walter Avancini	1	0	Gabriel Viegas, Walter Avancini	2	0
12	<i>Três Irmãos</i>	Teresa Villaverde	0	1	Teresa Villaverde	0	1
13	<i>Três Palmeiras</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
<b>Totais</b>	<b>13</b>	<b>13</b>	<b>11</b>	<b>2</b>	<b>14</b>	<b>12</b>	<b>2</b>



[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1995							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Comédia de Deus</i>	João Cesar Monteiro	1	0	João Cesar Monteiro	1	0
2	<i>Adão e Eva</i>	Joaquim Leitão	1	0	Joaquim Leitão	1	0
3	<i>Afirma Pereira</i>	Roberto Faenza	1	0	Roberto Faenza, António Tabucchi, Sergio Vecchio	3	0
4	<i>Baltazar-El Castrado</i>	Juan Miñón	1	0	Juan Miñón	1	0
5	<i>Carga Infernal</i>	Fernando de Almeida e Silva	1	0	Simon Michael, Laurent Chouchan	2	0
6	<i>Corte de Cabelo</i>	Joaquim Sapinho	1	0	Joaquim Sapinho, Manuela Viegas, Amândio Coroadó	2	1
7	<i>Elle</i>	Valeria Sarmiento	0	1	Raoul Ruiz, Valeria Sarmiento	1	1
8	<i>Ilhéu De Contenda</i>	Leão Lopes	1	0	Leão Lopes, José Fanha	2	0
9	<i>No Recreio Dos Grandes</i>	Florence Strauss	0	1	Florence Strauss, Anne-Marie Etienne, François Celier, Philippe de Chauveron	2	2
10	<i>O Convento</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
11	<i>O Judeu</i>	Jom Tob Azulay	1	0	Gilvan Pereira, Milor Fernandes, Geraldo Carneiro	3	0
12	<i>O Livro De Cristal</i>	Patricia Plattner	0	1	Patricia Plattner, Didier Haudepin, Seth Linder	2	1
13	<i>Paraíso Perdido</i>	Alberto Seixas Santos	1	0	Alberto Seixas Santos, António Cabrita	2	0
14	<i>Setembro e uma ternura confusa</i>	António Da Cunha Telles	1	0	António Da Cunha Telles, Gisela da Conceição, Leopoldo Serran	2	1
15	<i>Sinais de Fogo</i>	Luís Filipe Rocha	1	0	Luís Filipe Rocha, Izaías Almada	2	0
<b>Totais</b>	<b>15</b>	<b>15</b>	<b>12</b>	<b>3</b>	<b>33</b>	<b>27</b>	<b>6</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1996							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Konspiração dos 1000 Tympanos</i>	Edgar Pêra	1	0	Homem Kâmara, Manuel Rodrigues	2	0
2	<i>A Linha da Vida</i>	Jorge Silva Melo	1	0	Jorge Silva Melo	1	0
3	<i>Adeus, Pai</i>	Luís Filipe Rocha	1	0	Luís Filipe Rocha	1	0
4	<i>Black Dju</i>	Pol Cruchten	1	0	Pol Cruchten, Frank Feitler	2	0
5	<i>Cinco Dias, Cinco Noites</i>	José Fonseca e Costa	1	0	José Fonseca e Costa, Jennifer Field	1	1
6	<i>Des Nouvelles Du Bon Dieu</i>	Didier Le Pêcheur	1	0	Didier Le Pêcheur	1	0
7	<i>Herança de Pedra</i>	Ricardo Costa	1	0	Ricardo Costa	1	0
8	<i>Mortinho por Chegar a Casa</i>	Carlos da Silva, Jorge Sluizer	2	0	Jennifer Field, Carlos da Silva, Jorge Sluizer	2	1
9	<i>Os Olhos da Ásia</i>	João Mário Grilo	1	0	João Mário Grilo, Paulo Filipe Monteiro	2	0
10	<i>Party</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís	1	1
11	<i>Po Di Sangui</i>	Flora Gomes	1	0	Flora Gomes, Anita Fernandez	1	1
<b>Totais</b>	<b>11</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>0</b>	<b>18</b>	<b>15</b>	<b>3</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1997							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Sombra dos Abutres</i>	Leonel Vieira	1	0	Leonel Vieira	1	0
2	<i>A Tempestade da Terra</i>	Fernando de Almeida e Silva	1	0	Fernando de Almeida e Silva, Luís Carlos Patraquim	2	0
3	<i>Do Outro Lado do Tejo</i>	João Pinto Nogueira	1	0	João Pinto Nogueira	1	0
4	<i>Elas</i>	Luís Galvão Teles	1	0	Luís Galvão Teles, Don Bohlinger	2	0
5	<i>Inês de Portugal</i>	José Carlos de Oliveira	1	0	José Carlos de Oliveira, João Aguiar	2	0
6	<i>Le Bassin De John Wayne</i>	João Cesar Monteiro	1	0	João Cesar Monteiro	1	0
7	<i>O Oiro do Bandido</i>	Luís Alvarães	1	0	Luís Alvarães	1	0
8	<i>O Testamento do Senhor Nepumoceno da Silva Araújo</i>	Francisco Manso	1	0	Mário Prata	1	0
9	<i>Ossos</i>	Pedro Costa	1	0	Pedro Costa	1	0
10	<i>Porto Santo</i>	Vicente Jorge Silva	1	0	Vicente Jorge Silva, Tonino Guerra, Torcato Sepúlveda	3	0
11	<i>Tentação</i>	Joaquim Leitão	1	0	Joaquim Leitão, Tino Navarro	2	0
12	<i>The House</i>	Sharunas Bartas	1	0	Sharunas Bartas, Katerina Golubeva	1	1
13	<i>Todo Esta Oscuro</i>	Ana Díez	0	1	Ángel Amigo, Bernardo Belzunegui, Ana Díez, Carlos Pérez Merinero	3	1
14	<i>Um Sol Ideal</i>	Fernando Fragata	1	0	Fernando Fragata	1	0
15	<i>Viagem ao Princípio do Mundo</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
<b>Totais</b>	<b>15</b>	<b>15</b>	<b>14</b>	<b>1</b>	<b>25</b>	<b>23</b>	<b>2</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1998							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Lua Deitada</i>	José Nascimento	1	0	José Nascimento	1	0
2	<i>Amor &amp; Cia.</i>	Helvécio Ratton	1	0	Carlos Alberto Ratton	1	0
3	<i>As Bodas De Deus</i>	João Cesar Monteiro	1	0	João Cesar Monteiro	1	0
4	<i>Bocage - O Triunfo Do Amor</i>	Djalma Limongi Batista	1	0	Djalma Limongi Batista	1	0
5	<i>Cada um com a sua noite</i>	Manuela Viegas	0	1	Joaquim Sapinho, Manuela Viegas	1	1
6	<i>Comédia Infantil</i>	Solveig Nordlund	0	1	Tommy Karlmark	1	0
7	<i>Fintar o Destino</i>	Fernando Vendrell	1	0	Fernando Vendrell, Carla Baptista, Dulce Lush	1	2
8	<i>Inquietude</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
9	<i>Longe Da Vista</i>	João Mário Grilo	1	0	Paulo Filipe Monteiro, João Mário Grilo	2	0
10	<i>O Rio do Ouro</i>	Paulo Rocha	1	0	Paulo Rocha, Regina Guimarães, Cláudia Tomaz	1	2
11	<i>Os Mutantes</i>	Teresa Villaverde	0	1	Teresa Villaverde	0	1
12	<i>Pesadelo Cor De Rosa</i>	Fernando Fragata	1	0	Fernando Fragata	1	0
13	<i>Requiem</i>	Alain Tanner	1	0	Alain Tanner, Bernard Comment	2	0
14	<i>Sapatos Pretos</i>	João Canijo	1	0	João Canijo, Pierre Hodgson	2	0
15	<i>Tráfico</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
16	<i>Zona J</i>	Leonel Vieira	1	0	Rui Cardoso Martins, Luís Pedro Nunes	2	0
<b>Totais</b>	<b>16</b>	<b>16</b>	<b>13</b>	<b>3</b>	<b>25</b>	<b>19</b>	<b>6</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

1999							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Carta</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
2	<i>A Cidade Dos Prodígios</i>	Mario Camus	1	0	Mario Camus, Esther Cases, Eduardo Mendoza, Olivier Rolin	3	1
3	<i>A Sombra De Cain</i>	Paco Lucio	1	0	Nicolás Melini, Paco Lucio	2	0
4	<i>Em Fuga</i>	Bruno de Almeida	1	0	Bruno de Almeida, Joseph Minion, Jonathan Berman	3	0
5	<i>Glória</i>	Manuela Viegas	0	1	Joaquim Sapinho, Manuela Viegas	1	1
6	<i>Hans Staden</i>	Luiz Alberto Pereira	1	0	Luiz Alberto Pereira	1	0
7	<i>Inferno</i>	Joaquim Leitão	1	0	Joaquim Leitão, Tino Navarro	2	0
8	<i>Jaime</i>	António-Pedro Vasconcelos	1	0	Carlos Saboga, António-Pedro Vasconcelos	2	0
9	<i>Mal</i>	Alberto Seixas Santos	1	0	Alberto Seixas Santos	1	0
10	<i>O Anjo da Guarda</i>	Margarida Gil	0	1	Margarida Gil, Maria Velho da Costa	0	2
11	<i>Quando Troveja</i>	Manuel Mozos	1	0	Jeanne Waltz, Manuel Mozos	1	1
12	<i>Tarde Demais</i>	José Nascimento	1	0	João Canijo, José Nascimento	2	0
13	<i>Trânsito Local</i>	Fernando Rocha	1	0	José Pinto Carneiro	1	0
14	<i>Três Pontes Sobre O Rio</i>	Jean-Claude Biette	1	0	Jean-Claude Biette	1	0
<b>Totais</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>26</b>	<b>21</b>	<b>5</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2000							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Raiz do Coração</i>	Paulo Rocha	1	0	Jeanne Waltz, Paulo Rocha, Regina Guimarães, Raquel Freire	1	3
2	<i>António. Um Rapaz De Lisboa</i>	Jorge Silva Melo	1	0	Jorge Silva Melo	1	0
3	<i>Até amanhã</i>	André Delhaye	1	0	André Delhaye	1	0
4	<i>Branca de Neve</i>	João Cesar Monteiro	1	0	João Cesar Monteiro	1	0
5	<i>Cães Raivosos</i>	Paulo Castro	1	0	Paulo Castro	1	0
6	<i>Capitães de Abril</i>	Maria de Medeiros	0	1	Maria de Medeiros, Eve Deboise	0	2
7	<i>Estorvo</i>	Ruy Guerra	1	0	Ruy Guerra	1	0
8	<i>Ganhar a Vida</i>	João Canijo	1	0	João Canijo, Pierre Hodgson, Celine Pouillon	2	1
9	<i>Kuzz</i>	José Pedro Sousa	1	0	José Pedro Sousa	1	0
10	<i>Memórias Póstumas</i>	André Klotzel	1	0	André Klotzel, José Roberto Torero	2	0
11	<i>Noites</i>	Cláudia Tomaz	0	1	Cláudia Tomaz, João Pereira	1	1
12	<i>O Fantasma</i>	João Pedro Rodrigues	1	0	João Pedro Rodrigues, Alexandre Melo, Paulo Rodrigues, José Neves	4	0
13	<i>Palavra e Utopia</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
14	<i>Peixe Lua</i>	José Álvaro Morais	1	0	Jeanne Waltz, José Álvaro Morais	1	1
<b>Totais</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>25</b>	<b>18</b>	<b>7</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2001							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>451 Forte</i>	João Mário Grilo	1	0	João Mário Grilo, Paulo Filipe Monteiro	2	0
2	<i>A Bomba</i>	Leonel Vieira	1	0	Alberto Fernandes, Luís Diogo	2	0
3	<i>A Janela</i>	Edgar Pêra	1	0	Edgar Pêra, Lúcia Sigalho, Manuel João Vieira	2	1
4	<i>A Mulher Policia</i>	Joaquim Sapinho	1	0	Joaquim Sapinho	1	0
5	<i>Água E Sal</i>	Teresa Villaverde	0	1	Teresa Villaverde	0	1
6	<i>Aparelho Voador A Baixa Altitude</i>	Solveig Nordlund	0	1	Solveig Nordlund, Jeanne Waltz, Colin Tucker	1	2
7	<i>Camarate</i>	Luís Filipe Rocha	1	0	Luís Filipe Rocha	1	0
8	<i>Combat D'amour En Songe</i>	Raoul Ruiz	1	0	Raoul Ruiz	1	0
9	<i>Duplo Exílio</i>	Artur Ribeiro	1	0	Artur Ribeiro	1	0
10	<i>Esquece tudo o que te disse</i>	António Ferreira	1	0	António Ferreira	1	0
11	<i>Frágil como o Mundo</i>	Rita Azevedo Gomes	0	1	Rita Azevedo Gomes	0	1
12	<i>O Delfim</i>	Fernando Lopes	1	0	Vasco Pulido Valente, Fernando Lopes, José Cardoso Pires	3	0
13	<i>O Fato Completo Ou A Procura De Alberto</i>	Inês de Medeiros	0	1	Inês de Medeiros	0	1
14	<i>O Gotejar da Luz</i>	Fernando Vendrell	1	0	Luís Carlos Patraquim, Leite de Vasconcelos	2	0
15	<i>O Xangô De Baker Street</i>	Miguel Faria Jr.	1	0	Patrícia Melo, Jô Soares	1	1
16	<i>Quem És Tu?</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
17	<i>Rasganço</i>	Raquel Freire	0	1	Raquel Freire	0	1
18	<i>The Bird Watcher</i>	Gabriel Auer	1	0	Gabriel Auer	1	0
19	<i>Vou para Casa</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira, Jacques Parsis	2	0
<b>Totais</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>14</b>	<b>5</b>	<b>30</b>	<b>22</b>	<b>8</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2002							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Falha</i>	João Mário Grilo	1	0	João Mário Grilo, Luís Carmelo	2	0
2	<i>A Jangada De Pedra</i>	George Sluizer	1	0	George Sluizer, Yvette Biro	1	1
3	<i>A Praia Negra</i>	Michel Piccoli	1	0	Ludivine Clerc, Michel Piccoli	1	1
4	<i>A Selva</i>	Leonel Vieira	1	0	Izaías Almada, João Nunes	2	0
5	<i>A Virgem Da Luxúria</i>	Arturo Ripstein	1	0	Paz Alicia Garcíadiego	0	1
6	<i>Desmundo</i>	Alain Fresnot	1	0	Sabina Anzuategui, Alain Fresnot, Anna Muylaert	1	2
7	<i>Lena</i>	Gonzalo Tapia	1	0	Gonzalo Tapia, Antonio Trashorras, David Muñoz	3	0
8	<i>Nha Fala</i>	Flora Gomes	1	0	Flora Gomes, Franck Moisanard	2	0
9	<i>O Lobo Da Costa Oeste</i>	Hugo Santiago	1	0	Hugo Santiago, Santiago Amigorena	2	0
10	<i>O Princípio da Incerteza</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
11	<i>O Rapaz do Trapézio Voador</i>	Fernando Matos Silva	1	0	Fernando Matos Silva, Maria Isabel Barreno	1	1
12	<i>Xavier</i>	Manuel Mozos	1	0	Jorge Silva Melo, Manuel Mozos, Manuela Viegas	2	1
<b>Totais</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>0</b>	<b>25</b>	<b>18</b>	<b>7</b>



# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2003							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Filha</i>	Solveig Nordlund	0	1	Solveig Nordlund	0	1
2	<i>A Mulher que acreditava ser presidente dos Estados Unidos da América</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
3	<i>A Passagem da Noite</i>	Luís Filipe Rocha	1	0	Luís Filipe Rocha	1	0
4	<i>André Valente</i>	Catarina Ruivo	0	1	Catarina Ruivo	0	1
5	<i>Antes que o tempo mude</i>	Luís Fonseca	1	0	Luís Fonseca	1	0
6	<i>Daqui P'ra Alegria</i>	Jeanne Waltz	0	1	Jeanne Waltz	0	1
7	<i>Joana A Louca</i>	Vicente Aranda	1	0	Vicente Aranda, António Larreta	2	0
8	<i>Noite Escura</i>	João Canijo	1	0	João Canijo, Pierre Hodgson, Mayanna von Ledebur	2	1
9	<i>Nós</i>	Cláudia Tomaz	0	1	Cláudia Tomaz	0	1
10	<i>O Fascínio</i>	José Fonseca e Costa	1	0	José Fonseca e Costa, Tabajara Ruas, João Constâncio	3	0
11	<i>Os Imortais</i>	António-Pedro Vasconcelos	1	0	António-Pedro Vasconcelos	1	0
12	<i>Portugal S.A.</i>	Ruy Guerra	1	0	Alberto Fernandes, Carlos Vale Ferraz	2	0
13	<i>Preto E Branco</i>	José Carlos de Oliveira	1	0	José Carlos de Oliveira	1	0
14	<i>Quaresma</i>	José Álvaro Moraes	1	0	Jeanne Waltz, José Álvaro Moraes	1	1
15	<i>Sem ela</i>	Anna da Palma	0	1	Anna da Palma	0	1
16	<i>Tudo isto é Fado</i>	Luís Galvão Teles	1	0	Suzanne Nagie	0	1
17	<i>Um Filme Falado</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
18	<i>Vai e Vem</i>	João Cesar Monteiro	1	0	João Cesar Monteiro	1	0
<b>Totais</b>	<b>18</b>	<b>18</b>	<b>13</b>	<b>5</b>	<b>24</b>	<b>17</b>	<b>7</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2004							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Cara Que Mereces</i>	Miguel Gomes	1	0	Manuel Mozos, Miguel Gomes, Telmo Churro	3	0
2	<i>A Costa dos Murmúrios</i>	Margarida Cardoso	0	1	Margarida Cardoso, Cédric Basso	0	1
3	<i>Adriana</i>	Margarida Gil	0	1	Margarida Gil, Maria Velho da Costa	0	2
4	<i>El Viaje de Carol</i>	Imanol Uribe	1	0	Imanol Uribe, Ángel Garcia Roldán	2	0
5	<i>Kiss Me</i>	António Da Cunha Telles	1	0	Vicente Alves do Ó	1	0
6	<i>Lá Fora</i>	Fernando Lopes	1	0	Fernando Lopes	1	0
7	<i>Maria e as Outras</i>	José de Sá Caetano	1	0	Rita Benis, Possidónio Cachapa	1	1
8	<i>O Diabo a Quatro</i>	Alice de Andrade	0	1	Alice de Andrade, Pauline Alphen, Jacques Arhex, Joaquim Assis, Jean-Vicent Fournier, Cláudio MacDowell, Evandro Mesquita	5	2
9	<i>O Herói</i>	Zezé Gamboa	1	0	Fernando Vendrell, Carla Baptista, Pierre-Marie Goulet	2	1
10	<i>O Milagre Segundo Salomé</i>	Mário Barroso	1	0	Carlos Saboga, José Rodrigues Miguéis	2	0
11	<i>O Quinto Império</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
12	<i>Ordo</i>	Laurence Ferreira Barbosa	0	1	Laurence Ferreira Barbosa, Nathalie Najem	0	2
13	<i>Querença</i>	Edgar Feldman	1	0	Fernando Correia da Silva	1	0
14	<i>Trece Campanadas</i>	Xavier Villaverde	1	0	Xavier Villaverde, Juan Vicente Pozuelo, Curro Royo	3	0
15	<i>Vanitas</i>	Paulo Rocha	1	0	Regina Guimarães	0	1
<b>Totais</b>	<b>15</b>	<b>15</b>	<b>11</b>	<b>4</b>	<b>33</b>	<b>23</b>	<b>10</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2005							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>Alice</i>	Marco Martins	1	0	Marco Martins	1	0
2	<i>Até amanhã camaradas</i>	Joaquim Leitão	1	0	Luís Filipe Rocha	1	0
3	<i>Coisa Ruim</i>	Frederico Serra, Tiago Guedes	2	0	Rodrigo Guedes de Carvalho	1	0
4	<i>Comboio da Canhoca</i>	Orlando Fortunato	1	0	Orlando Fortunato	1	0
5	<i>Der gläserne Blick</i>	Markus Heltschl	1	0	Markus Heltschl	1	0
6	<i>Diário de um Novo Mundo</i>	Paulo Nascimento	1	0	Pedro Zimmermann	1	0
7	<i>El Coche De Pedales</i>	Ramón Barea	1	0	Ramón Barea, Felipe Loza	2	0
8	<i>Espelho Mágico</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
9	<i>Lavado em Lágrimas</i>	Rosa Coutinho Cabral	0	1	Rosa Coutinho Cabral, Simão dos Reis, Kurt Öberg	2	1
10	<i>Manô</i>	George Felner	1	0	George Felner	1	0
11	<i>O Crime do Padre Amaro</i>	Carlos Coelho da Silva	1	0	Vera Sacramento	0	1
12	<i>O Fatalista</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
13	<i>Odete</i>	João Pedro Rodrigues	1	0	João Pedro Rodrigues, Paulo Rebelo	2	0
14	<i>Pele</i>	Fernando Vendrell	1	0	Carla Baptista	0	1
15	<i>Sorte Nula</i>	Fernando Fragata	1	0	Fernando Fragata	1	0
16	<i>Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra</i>	José Carlos de Oliveira	1	0	António Cabrita, José Carlos de Oliveira, Luís Carlos Patraquim	3	0
17	<i>Um Tiro no Escuro</i>	Leonel Vieira	1	0	Alberto Fernandes, João Nunes, Jorge Almeida	3	0
<b>Totais</b>	<b>17</b>	<b>18</b>	<b>17</b>	<b>1</b>	<b>25</b>	<b>22</b>	<b>3</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2006							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>667</i>	Eduardo Condorcet	1	0	Carlos Costa, Catarina Martins, Ana Vitorino	1	2
2	<i>98 Octanas</i>	Fernando Lopes	1	0	Fernando Lopes, Diogo Seixas Lopes, João Lopes	3	0
3	<i>Atrás das Nuvens</i>	Jorge Queiroga	1	0	Jennifer Field, Jorge Queiroga, Ricardo Tomé	2	1
4	<i>Belle Toujours</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
5	<i>Body Rice</i>	Hugo Vieira da Silva	1	0	Hugo Vieira da Silva	1	0
6	<i>Filme da Treta</i>	José Sacramento	1	0	Filipe Homem Fonseca, Eduardo Madeira	2	0
7	<i>Juventude em Marcha</i>	Pedro Costa	1	0	Pedro Costa	1	0
8	<i>L'étrangère</i>	Florence Colombani	0	1	Florence Colombani, Sophie Audoubert	0	2
9	<i>La Caja</i>	JC Falcón	1	0	JC Falcón	1	0
10	<i>La Noche de los Girasoles</i>	Jorge Sanchez-Cabezudo	1	0	Jorge Sanchez-Cabezudo	1	0
11	<i>La Vie Privée</i>	Zina Modiano	0	1	Zina Modiano, Mehdi Ben Attia	1	1
12	<i>O Céu de Suely</i>	Karim Ainouz	1	0	Karim Ainouz, Felipe Bragança, Mauricio Zacharias, Simone Lima	3	1
13	<i>O Jardim do Outro Homem</i>	Sol de Carvalho	1	0	Sol de Carvalho, Joana Smith, Gonçalo Galvão Teles	2	1
14	<i>O Veneno da Madrugada</i>	Ruy Guerra	1	0	Ruy Guerra, Tairone Feitosa	2	0
15	<i>Terra Sonâmbula</i>	Teresa Prata	0	1	Teresa Prata	0	1
16	<i>The Inner Life Of Martin Frost</i>	Paul Auster	1	0	Paul Auster	1	0
17	<i>Transe</i>	Teresa Villaverde	0	1	Teresa Villaverde	0	1
18	<i>Viúva Rica Solteira não Fica</i>	José Fonseca e Costa	1	0	José Fonseca e Costa, José Fanha, Mário de Carvalho, João Constâncio, Augusto Sobral	5	0
<b>Totais</b>	<b>18</b>	<b>18</b>	<b>14</b>	<b>4</b>	<b>37</b>	<b>27</b>	<b>10</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2007							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>20,13 Purgatório</i>	Joaquim Leitão	1	0	Joaquim Leitão, Tino Navarro, Luís Lopes	3	0
2	<i>A Outra Margem</i>	Luís Filipe Rocha	1	0	Luís Filipe Rocha	1	0
3	<i>Call Girl</i>	António-Pedro Vasconcelos	1	0	António-Pedro Vasconcelos, Tiago R. Santos	2	0
4	<i>Corrupção</i>	João Botelho	1	0	João Botelho, Leonor Pinhão, Carolina Salgado	1	2
5	<i>Cristóvão Colombo - O Enigma</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
6	<i>Daqui P'rá Frente</i>	Catarina Ruivo	0	1	Catarina Ruivo, António Pedro Figueiredo	1	1
7	<i>Dot.com</i>	Luís Galvão Teles	1	0	Suzanne Nagie, Gonçalo Galvão Teles	1	1
8	<i>Floripes</i>	Miguel Gonçalves Mendes	1	0	Miguel Gonçalves Mendes	1	0
9	<i>Goodnight Irene</i>	Paolo Marinou-Blanco	1	0	Paolo Marinou-Blanco	1	0
10	<i>Julgamento</i>	Leonel Vieira	1	0	Izaías Almada, João Nunes	2	0
11	<i>Lobos</i>	José Nascimento	1	0	Alberto Seixas Santos, José Nascimento	2	0
12	<i>Mal Nascida</i>	João Canijo	1	0	João Canijo, Celine Pouillon, Mayanna von Ledebur	1	2
13	<i>O capacete dourado</i>	Jorge Cramez	1	0	Carlos Mota, Rui Catalão	2	0
14	<i>O Mistério Da Estrada De Sintra</i>	Jorge Paixão Costa	1	0	Jorge Paixão Costa, Mário Botequilha, Newton Cannito, Nuno Vaz, Tiago Borralho	5	0
15	<i>Rio Turvo</i>	Edgar Pêra	1	0	Branquinho da Fonseca	1	0
16	<i>Suicídio Encomendado</i>	Artur Serra Araújo	1	0	Artur Serra Araújo	1	0
17	<i>The Lovebirds</i>	Bruno de Almeida	1	0	Bruno de Almeida, John Frey	2	0
<b>Totais</b>	<b>17</b>	<b>17</b>	<b>16</b>	<b>1</b>	<b>34</b>	<b>28</b>	<b>6</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2008							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>100 Volta</i>	Daniel Sousa	1	0	Daniel Sousa	1	0
2	<i>4 Copas</i>	Manuel Mozos	1	0	Manuel Mozos, Octávio Rosado, Cláudia Sampaio	2	1
3	<i>A Corte do Norte</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
4	<i>A Ilha dos Escravos</i>	Francisco Manso	1	0	Francisco Manso	1	0
5	<i>A Zona</i>	Sandro Aguilar	1	0	Sandro Aguilar	1	0
6	<i>Aquele querido mês de Agosto</i>	Miguel Gomes	1	0	Miguel Gomes, Telmo Churro, Mariana Ricardo	2	1
7	<i>Arte de Roubar</i>	Leonel Vieira	1	0	Leonel Vieira, João Quadros, Roberto Santiago	3	0
8	<i>Contrato</i>	Nicolau Breyner	1	0	Pedro Bandeira-Freire	1	0
9	<i>Entre os Dedos</i>	Frederico Serra, Tiago Guedes	2	0	Rodrigo Guedes de Carvalho	1	0
10	<i>Nuit De Chien</i>	Werner Schroeter	1	0	Werner Schroeter, Gilles Taurand	2	0
11	<i>O Inimigo sem rosto</i>	José Farinha	1	0	Vicente Alves do Ó	1	0
12	<i>O Último Condenado à morte</i>	Francisco Manso	1	0	António Torrado	1	0
13	<i>Um Amor de Perdição</i>	Mário Barroso	1	0	Carlos Saboga	1	0
14	<i>Veneno Cura</i>	Raquel Freire	0	1	Raquel Freire	0	1
<b>Totais</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>13</b>	<b>1</b>	<b>21</b>	<b>18</b>	<b>3</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2009							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Esperança está onde menos se espera</i>	Joaquim Leitão	1	0	Tino Navarro, Manuel Arouca	2	0
2	<i>A Regra</i>	Joaquim Sapinho	1	0	Joaquim Sapinho	1	0
3	<i>A Religiosa Portuguesa</i>	Eugène Green	1	0	Eugène Green	1	0
4	<i>A Última Famel</i>	Jorge Monte Real	1	0	Jorge Monte Real	1	0
5	<i>Águas Mil</i>	Ivo M. Ferreira	1	0	Jeanne Waltz, Manuel Mozos, Ivo M. Ferreira, Margaret Glover, José Maria Vieira Mendes, Abel Neves, Rudolfo Wedeles	5	2
6	<i>Assalto ao Santa Maria</i>	Francisco Manso	1	0	João Nunes, Vicente Alves do Ó	2	0
7	<i>Bazar</i>	Patricia Plattner	0	1	Patricia Plattner	0	1
8	<i>Cinerama</i>	Inês Oliveira	0	1	Inês Oliveira, Mafalda Ivo Cruz	0	2
9	<i>Como Desenhar um Círculo Perfeito</i>	Marco Martins	1	0	Marco Martins, Gonçalo M. Tavares	2	0
10	<i>Deste lado da ressurreição</i>	Joaquim Sapinho	1	0	Joaquim Sapinho, Luís Araújo, Mónica Santana Baptista, Rui Alexandre Santos	3	1
11	<i>Duas Mulheres</i>	João Mário Grilo	1	0	Rui Cardoso Martins, Tereza Coelho	1	1
12	<i>Efeitos Secundários</i>	Paulo Rebelo	1	0	Paulo Rebelo	1	0
13	<i>Morrer como um Homem</i>	João Pedro Rodrigues	1	0	João Pedro Rodrigues, Rui Catalão, João Rui Guerra da Mata	3	0
14	<i>No Meu Lugar</i>	Eduardo Valente	1	0	Eduardo Valente	1	0
15	<i>Os Sorrisos do Destino</i>	Fernando Lopes	1	0	Fernando Lopes, Paulo Filipe Monteiro	2	0
16	<i>Perdida Mente</i>	Margarida Gil	0	1	Margarida Gil	0	1

## [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

17	<i>Singularidades De Uma Rapariga Loura</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
18	<i>Uma Aventura na Casa Assombrada</i>	Carlos Coelho da Silva	1	0	Isabel Alçada	0	1
<b>Totais</b>	<b>18</b>	<b>17</b>	<b>14</b>	<b>3</b>	<b>34</b>	<b>25</b>	<b>9</b>



# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2010							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Bela e o Paparazzo</i>	António-Pedro Vasconcelos	1	0	Tiago R. Santos	1	0
2	<i>A Espada e a Rosa</i>	João Nicolau	1	0	Mariana Ricardo, João Nicolau	1	1
3	<i>A Vida Invisível</i>	Vítor Gonçalves	1	0	Vítor Gonçalves, Mónica Santana Baptista, Jorge Braz Santos	2	1
4	<i>América</i>	João Nuno Pinto	1	0	Luísa Costa Gomes, João Nuno Pinto, Melanie Dimantas	1	2
5	<i>As Doze Estrelas</i>	Luiz Alberto Pereira	1	0	Luiz Alberto Pereira	1	0
6	<i>Budapest</i>	Walter Carvalho	1	0	Rita Buzzar	0	1
7	<i>Contraluz</i>	Fernando Fragata	1	0	Fernando Fragata	1	0
8	<i>Dores e Amores</i>	Ricardo Pinto e Silva	1	0	Ricardo Pinto e Silva, Dagomir Markezi, Patrícia Müller	2	1
9	<i>E o Tempo Passa</i>	Alberto Seixas Santos	1	0	Alberto Seixas Santos, Maria Velho da Costa, Catarina Ruivo	1	2
10	<i>Embargo</i>	António Ferreira	1	0	Tiago Sousa	1	0
11	<i>Filme Do Desassossego</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
12	<i>Guerra Civil</i>	Pedro Caldas	1	0	Pedro Caldas, João Gusmão	2	0
13	<i>Marginais</i>	Hugo Diogo	1	0	Hugo Diogo	1	0
14	<i>Mistérios de Lisboa</i>	Raoul Ruiz	1	0	Carlos Saboga	1	0
15	<i>O Barão</i>	Edgar Pêra	1	0	Edgar Pêra, Luísa Costa Gomes	1	1
16	<i>O Estranho caso de Angélica</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
17	<i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	Hugo Martins, Tiago Nunes, Rui Santos, Patrícia Raposo, Mónica Santana Baptista, Hugo Alves	4	2	Hugo Martins, Tiago Nunes, Rui Santos, Patrícia Raposo, Mónica Santana Baptista, Hugo Alves, Octávio Rosado	5	2
18	<i>O Último Vôo do Flamingo</i>	João Ribeiro	1	0	João Ribeiro	1	0

## [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

19	<i>Quero ser uma estrela</i>	José Carlos de Oliveira	1	0	José Carlos de Oliveira	1	0
20	<i>Quinze Pontos Na Alma</i>	Vicente Alves do Ó	1	0	Vicente Alves do Ó	1	0
21	<i>Retornos</i>	Luís Avilés Baqueiro	1	0	Luís Avilés Baqueiro, Alejandro Hernández, David Pérez	3	0
22	<i>Sombras</i>	João Trábulo	1	0	João Trábulo	1	0
23	<i>Um Funeral à Chuva</i>	Telmo Martins	1	0	Telmo Martins, Luís Campos, Jorge Vaz Nande	3	0
24	<i>Voyage au Portugal</i>	Sérgio Tréfaut	1	0	Sérgio Tréfaut	1	0
<b>Totais</b>	<b>24</b>	<b>29</b>	<b>27</b>	<b>2</b>	<b>43</b>	<b>34</b>	<b>9</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2011							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Morte de Carlos Gardel</i>	Solveig Nordlund	0	1	Solveig Nordlund	0	1
2	<i>A República Di Mininus</i>	Flora Gomes	1	0	Flora Gomes, Franck Moissard	2	0
3	<i>A Vida do Averso</i>	Hugo Martins	1	0	Hugo Martins	1	0
4	<i>A Vingança de uma Mulher</i>	Rita Azevedo Gomes	0	1	Rita Azevedo Gomes	0	1
5	<i>Alda E Maria – Por Aqui Tudo Bem</i>	Pocas Pascoal	0	1	Pocas Pascoal, Marc Pernet	1	1
6	<i>Capitães da Areia</i>	Cecília Amado, Guy Gonçalves	1	1	Cecília Amado, Hilton Lacerda	1	1
7	<i>Cisne</i>	Teresa Villaverde	0	1	Teresa Villaverde	0	1
8	<i>Em Câmara Lenta</i>	Fernando Lopes	1	0	Rui Cardoso Martins	1	0
9	<i>Em segunda mão</i>	Catarina Ruivo	0	1	Catarina Ruivo, António Pedro Figueiredo	1	1
10	<i>Estrada de Palha</i>	Rodrigo Areias	1	0	Rodrigo Areias	1	0
11	<i>Floribela</i>	Vicente Alves do Ó	1	0	Vicente Alves do Ó	1	0
12	<i>J.A.C.E.</i>	Menelaos Karamaghiolis	1	0	Menelaos Karamaghiolis, Nicholas Panoutsopoulos	2	0
13	<i>O Cônsul de Bordeus</i>	Francisco Manso, João Correa	2	0	João Nunes, António Torrado, João Correa	3	0
14	<i>O Grande Kilapy</i>	Zezé Gamboa	1	0	Luís Alvarães, Luís Carlos Patraquim	2	0
15	<i>País do Desejo</i>	Paulo Caldas	1	0	Paulo Caldas, Pedro Severien, Amin Stepple	3	0
16	<i>Paixão</i>	Margarida Gil	0	1	Margarida Gil, Maria Velho da Costa	0	2
17	<i>Sangue do meu sangue</i>	João Canijo	1	0	João Canijo	1	0

## [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

18	<i>Se Eu Fosse Ladrão... Roubava</i>	Paulo Rocha	1	0	Paulo Rocha, Regina Guimarães, João Carlos Viana	2	1
19	<i>Virgem Margarida</i>	Licínio Azevedo	1	0	Licínio Azevedo, Jacques Akchoti	2	0
<b>Totais</b>	<b>19</b>	<b>21</b>	<b>14</b>	<b>7</b>	<b>33</b>	<b>24</b>	<b>9</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2012							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>Insensíveis</i>	Juan Carlos Medina	1	0	Juan Carlos Medina, Luiso Berdejo	2	0
2	<i>Kadjike</i>	Sana Na N'Hada	1	0	Sana Na N'Hada	1	0
3	<i>Linhas de Wellington</i>	Valeria Sarmiento	0	1	Carlos Saboga	1	0
4	<i>O Gebo e a Sombra</i>	Manoel de Oliveira	1	0	Manoel de Oliveira	1	0
5	<i>Operação Outono</i>	Bruno de Almeida	1	0	Bruno de Almeida, Frederico Delgado Rosa, John Frey	3	0
6	<i>Quarta Divisão</i>	Joaquim Leitão	1	0	Tino Navarro	1	0
7	<i>Tabu</i>	Miguel Gomes	1	0	Miguel Gomes, Mariana Ricardo	1	1
8	<i>Yvone Kane</i>	Margarida Cardoso	0	1	Margarida Cardoso	0	1
<b>Totais</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>12</b>	<b>10</b>	<b>2</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2013							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Estrada 47</i>	Vicente Ferraz	1	0	Vicente Ferraz	1	0
2	<i>Bobô</i>	Inês Oliveira	0	1	Rita Benis, Inês Oliveira	0	2
3	<i>Comboio Noturno para Lisboa</i>	Bille August	1	0	Greg Latter, Ulrich Herrmann	2	0
4	<i>Imagine</i>	Andrzej Jakimowski	1	0	Andrzej Jakimowski	1	0
5	<i>Miel de Naranjas (Doce Amargo Amor)</i>	Imanol Uribe	1	0	Remedios Crespo	0	1
6	<i>Os Maias - Alguns Episódios Da Vida Romântica</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
7	<i>Rincón de Darwin</i>	Diego Fernández Pujol	1	0	Diego Fernández Pujol	1	0
8	<i>Um Fim do Mundo</i>	Pedro Pinho	1	0	Pedro Pinho	1	0
9	<i>Variações de Casanova</i>	Michael Sturminger	1	0	Michael Sturminger, Marcus Schleinezer	2	0
<b>Totais</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>12</b>	<b>9</b>	<b>3</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2014							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>As Ondas de Abril</i>	Lionel Baier	1	0	Lionel Baier, Julien Bouissoux	2	0
2	<i>Cavalo Dinheiro</i>	Pedro Costa	1	0	Pedro Costa	1	0
3	<i>Gelo</i>	Luís Galvão Teles, Gonçalo Galvão Teles	2	0	Luís Galvão Teles, Luís Diogo, Gonçalo Galvão Teles	3	0
4	<i>Getúlio</i>	João Jardim	1	0	João Jardim	1	0
5	<i>Os Gatos não têm vertigens</i>	António-Pedro Vasconcelos	1	0	Tiago R. Santos	1	0
6	<i>Pontes de Sarajevo</i>	Teresa Villaverde, Jean-Luc Godard, Ursula Meier, Kamen Kalev, Isild Le Besco, Vincenzo Marra, Sergei Loznitsa, Angela Schanelec, Marc Recha, Cristi Puiu, Aida Bégic, Leonardo Di Costanzo, Vladimir Perisic	8	5	Teresa Villaverde, Jean-Luc Godard, Ursula Meier, Isild Le Besco, Vincenzo Marra, Sergei Loznitsa, Angela Schanelec, Marc Recha, Cristi Puiu, Aida Bégic, Leonardo Di Costanzo, Vladimir Perisic, Jean-Michel Frodon, Maurizio Braucci, Marc Antoine Jacoud	10	5
7	<i>Virados do Avesso</i>	Edgar Pêra	1	0	Frederico Pombares, Roberto Pereira	2	0
<b>Totais</b>	<b>7</b>	<b>20</b>	<b>15</b>	<b>5</b>	<b>25</b>	<b>20</b>	<b>5</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2015							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Fábrica De Nada</i>	Pedro Pinho	1	0	Pedro Pinho, Tiago Hespanha, Luisa Homem, Leonor Noivo, Jorge Silva Melo, João Rosas, Telmo Churro	5	2
2	<i>A Uma Hora Incerta</i>	Carlos Saboga	1	0	Carlos Saboga	1	0
3	<i>Amor Impossível</i>	António-Pedro Vasconcelos	1	0	Tiago R. Santos	1	0
4	<i>As Mil E Uma Noites - Volume 1 - O Inquieto</i>	Miguel Gomes	1	0	Telmo Churro, Miguel Gomes, Mariana Ricardo	2	1
5	<i>As Mil E Uma Noites - Volume 2 - O Desolado</i>	Miguel Gomes	1	0	Telmo Churro, Miguel Gomes, Mariana Ricardo	2	1
6	<i>As Mil E Uma Noites - Volume 3 - O Encantado</i>	Miguel Gomes	1	0	Telmo Churro, Miguel Gomes, Mariana Ricardo	2	1
7	<i>Capitão Falcão: O Filme</i>	João Leitão	1	0	João Leitão, Nuria Leon Bernardo	1	1
8	<i>Cartas Da Guerra</i>	Ivo M. Ferreira	1	0	Ivo M. Ferreira, Edgar Medina	2	0
9	<i>Cinzento e Negro</i>	Luís Filipe Rocha	1	0	Luís Filipe Rocha	1	0
10	<i>Cosmos</i>	Andrzej Zulawski	1	0	Andrzej Zulawski	1	0
11	<i>Estive Em Lisboa E Lembrei De Você</i>	José Barahona	1	0	José Barahona	1	0
12	<i>John From</i>	João Nicolau	1	0	João Nicolau	1	0
13	<i>Montanha</i>	João Salaviza	1	0	João Salaviza	1	0
14	<i>O Último Animal</i>	Leonel Vieira	1	0	Leonel Vieira, Pedro Varela, Leonardo Gudel	3	0
15	<i>Ornamento e Crime</i>	Rodrigo Areias	1	0	Rodrigo Areias, Pedro Bastos	2	0



## [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

16	<i>Posto-Avançado do Progresso</i>	Hugo Vieira da Silva	1	0	Hugo Vieira da Silva	1	0
17	<i>Triplo A</i>	Jacinto Lucas Pires	1	0	Jacinto Lucas Pires	1	0
18	<i>Uma Rapariga da Sua Idade</i>	Márcio Laranjeira	1	0	Márcio Laranjeira, Mariana Sampaio, Alexander David	2	1
<b>Totais</b>	<b>18</b>	<b>16</b>	<b>16</b>	<b>0</b>	<b>30</b>	<b>25</b>	<b>5</b>

[ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2016							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>100 Metros</i>	Marcel Barrena	1	0	Marcel Barrena	1	0
2	<i>A Ilha dos Cães</i>	Jorge António	1	0	Jorge António, Paulo Leite, Virgílio Almeida	3	0
3	<i>A Mãe é que sabe</i>	Nuno Rocha	1	0	Roberto Pereira, Nuno Rocha	2	0
4	<i>A Morte de Luís XIV</i>	Albert Serra	1	0	Albert Serra	1	0
5	<i>Até Nunca</i>	Benoît Jacquot	1	0	Julia Roy	0	1
6	<i>Axilas</i>	José Fonseca e Costa	1	0	José Fonseca e Costa, Mário Botequilha	2	0
7	<i>Cabaret Maxime</i>	Bruno de Almeida	1	0	Bruno de Almeida, John Frey	2	0
8	<i>Comboio de Sal e Açúcar</i>	Licínio Azevedo	1	0	Licínio Azevedo, Teresa Pereira	1	1
9	<i>Encontro Silencioso</i>	Miguel Clara Vasconcelos	1	0	Miguel Clara Vasconcelos	1	0
10	<i>Fátima</i>	João Canijo	1	0	João Canijo	1	0
11	<i>O Cinema. Manoel de Oliveira e Eu</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
12	<i>O Ornitólogo</i>	João Pedro Rodrigues	1	0	João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata	2	0
13	<i>O Segredo das Pedras Vivas</i>	António de Macedo	1	0	António de Macedo	1	0
14	<i>Paul</i>	Marcelo Félix	1	0	Marcelo Félix	1	0
15	<i>Raiva</i>	Sérgio Tréfaut	1	0	Sérgio Tréfaut	1	0
16	<i>Refrigerantes e Canções de Amor</i>	Luís Galvão Teles	1	0	Nuno Markl	1	0
17	<i>São Jorge</i>	Marco Martins	1	0	Marco Martins, Ricardo Adolfo	2	0
18	<i>Vazante</i>	Daniela Thomas	0	1	Daniela Thomas, Beto Amaral	1	1
19	<i>Zeus</i>	Paulo Filipe Monteiro	1	0	Paulo Filipe Monteiro	1	0
<b>Totais</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>18</b>	<b>1</b>	<b>28</b>	<b>25</b>	<b>3</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2017							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>9 Dedos</i>	F. J. Ossang	1	0	F. J. Ossang	1	0
2	<i>AL Berto</i>	Vicente Alves do Ó	1	0	Vicente Alves do Ó	1	0
3	<i>Amantes na Fronteira</i>	Atsushi Funahashi	1	0	Atsushi Funahashi, Shigeru Murakoshi	2	0
4	<i>Amor Amor</i>	Jorge Cramez	1	0	Jorge Cramez, Edmundo Cordeiro	2	0
5	<i>Aparição</i>	Fernando Vendrell	1	0	João Milagre, Fátima Ribeiro	1	1
6	<i>Colo</i>	Teresa Villaverde	0	1	Teresa Villaverde	0	1
7	<i>História De Uma Surfista</i>	Joaquim Sapinho	1	0	Joaquim Sapinho, Diogo Sequeira, Marta Alves	2	1
8	<i>Histórias De Alice</i>	Oswaldo Caldeira	1	0	Oswaldo Caldeira	1	0
9	<i>Índice Médio de Felicidade</i>	Joaquim Leitão	1	0	Tiago R. Santos, David Machado	2	0
10	<i>Joaquim</i>	Marcelo Gomes	1	0	Marcelo Gomes	1	0
11	<i>Milla</i>	Valérie Massadian	0	1	Valérie Massadian	0	1
12	<i>O Grande Circo Místico</i>	Carlos Diegues	1	0	Carlos Diegues, George Moura	2	0
13	<i>Os Dois Irmãos</i>	Francisco Manso	1	0	José Fanha	1	0
14	<i>Perdidos</i>	Sérgio Graciano	1	0	Tiago R. Santos	1	0
15	<i>Peregrinação</i>	João Botelho	1	0	João Botelho	1	0
16	<i>Praça Paris</i>	Lucia Murat	0	1	Lucia Murat	0	1
17	<i>Ramiro</i>	Manuel Mozos	1	0	Telmo Churro, Mariana Ricardo	1	1
18	<i>Time Zone</i>	Pedro Palma	1	0	Pedro Palma	1	0
19	<i>Todos os Sonhos do Mundo</i>	Laurence Ferreira Barbosa	0	1	Laurence Ferreira Barbosa, Guillaume André	1	1
20	<i>Verão Danado</i>	Pedro Cabeleira	1	0	Pedro Cabeleira	1	0
<b>Totais</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>16</b>	<b>4</b>	<b>28</b>	<b>21</b>	<b>7</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2018							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>A Árvore</i>	André Gil Mata	1	0	André Gil Mata	1	0
2	<i>A Portuguesa</i>	Rita Azevedo Gomes	0	1	Agustina Bessa-Luís, Rita Azevedo Gomes	0	2
3	<i>Bad Investigate</i>	Luís Ismael	1	0	Luís Ismael	1	0
4	<i>Caminhos Magnéticos</i>	Edgar Pêra	1	0	Edgar Pêra	1	0
5	<i>Carga</i>	Bruno Gascon	1	0	Bruno Gascon	1	0
6	<i>Diamantino</i>	Gabriel Abrantes, Daniel Schmidt	2	0	Gabriel Abrantes, Daniel Schmidt	2	0
7	<i>Djon África</i>	Filipa Reis, João Miller	1	1	Pedro Pinho	1	0
8	<i>Flores para Godzilla</i>	Carlos Conceição	1	0	Carlos Conceição	1	0
9	<i>Golpe de Sol</i>	Vicente Alves do Ó	1	0	Vicente Alves do Ó	1	0
10	<i>Inner Ghosts</i>	João Alves, Paulo Leite	2	0	Paulo Leite	1	0
11	<i>Linhas Tortas</i>	Rita Nunes	0	1	Carmo Afonso	0	1
12	<i>Los Perros</i>	Marcela Said	0	1	Marcela Said	0	1
13	<i>Mabata Bata</i>	Sol de Carvalho	1	0	Sol de Carvalho, José Magro Dias	2	0
14	<i>Mar</i>	Margarida Gil	0	1	Margarida Gil, Rita Benis	0	2
15	<i>Mariphasa</i>	Sandro Aguilar	1	0	Sandro Aguilar	1	0
16	<i>O Fim da Inocência</i>	Joaquim Leitão	1	0	Roberto Pereira	1	0
17	<i>Our Madness</i>	João Viana	1	0	João Viana	1	0
18	<i>Parque Mayer</i>	António-Pedro Vasconcelos	1	0	Tiago R. Santos	1	0
19	<i>Pedro e Inês</i>	António Ferreira	1	0	António Ferreira	1	0
20	<i>Ruth</i>	António Pinhão Botelho	1	0	Leonor Pinhão	0	1
21	<i>Selvagens</i>	Dennis Berry	1	0	Dennis Berry	1	0
22	<i>SNU</i>	Patrícia Sequeira	0	1	Patrícia Sequeira, Cláudia Clemente	0	2
23	<i>Tempo Comum</i>	Susana Nobre	0	1	Susana Nobre	0	1
24	<i>Tiro e Queda</i>	Rámon de los Santos	1	0	Filipe Homem Fonseca, Eduardo Madeira	2	0
<b>Totais</b>	<b>24</b>	<b>27</b>	<b>20</b>	<b>7</b>	<b>30</b>	<b>20</b>	<b>10</b>

# [ANEXO 1 – TABELAS ANUAIS DE FILMES PORTUGUESES]

2019							
Nº Filmes	Filme	Realizador			Guionista		
		Nome	H	M	Nome	H	M
1	<i>522. Um Gato, Um Chinês e o Meu Pai</i>	Paco R. Baños	1	0	Paco R. Baños	1	0
2	<i>A Herdade</i>	Tiago Guedes	1	0	Rui Cardoso Martins, Tiago Guedes, Gilles Taurand	3	0
3	<i>Alva</i>	Ico Costa	1	0	Ico Costa	1	0
4	<i>Avó Dezanove e o Segredo Do Soviético</i>	João Ribeiro	1	0	João Nunes	1	0
5	<i>Desterro</i>	Maria Clara Escobar	0	1	Maria Clara Maciel	0	1
6	<i>Gabriel</i>	Nuno Bernardo	1	0	Nuno Bernardo	1	0
7	<i>Hotel Império</i>	Ivo M. Ferreira	1	0	Ivo M. Ferreira, Edgar Medina	2	0
8	<i>Mosquito</i>	João Nuno Pinto	1	0	Fernanda Polacow, Gonçalo Waddington	1	1
9	<i>Mutant Blast</i>	Fernando Alle, Mafalda Correia	1	1	Fernando Alle	1	0
10	<i>O Clube Dos Anjos</i>	Angelo Defanti	1	0	Angelo Defanti	1	0
11	<i>Patrick</i>	Gonçalo Waddington	1	0	Gonçalo Waddington, João Leitão	2	0
12	<i>Tristeza e Alegria na vida das Girafas</i>	Tiago Guedes	1	0	Tiago Guedes	1	0
13	<i>Variações</i>	João Maia	1	0	João Maia	1	0
14	<i>Vitalina Varela</i>	Pedro Costa	1	0	Pedro Costa	1	0
<b>Totais</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>17</b>	<b>15</b>	<b>2</b>

Guionistas	Filmes	Número de Filmes	Sexo
Abel Neves	2009 - <i>Águas Mil</i>	1	Masculino
Agustina Bessa-Luís	1996 - <i>Party</i> 2018 - <i>A Portuguesa</i>	2	Feminino
Aida Bégic	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Feminino
Alain Fresnot	2002 - <i>Desmundo</i>	1	Masculino
Alain Tanner	1998 - <i>Requiem</i>	1	Masculino
Albert Serra	2016 - <i>A Morte de Luís XIV</i>	1	Masculino
Alberto Fernandes	2001 - <i>A Bomba</i> 2003 - <i>Portugal S.A.</i> 2005 - <i>Um Tiro no Escuro</i>	3	Masculino
Alberto Seixas Santos	1991 - <i>O Paraíso Perdido</i> 1995 - <i>Paraíso Perdido</i> 1999 - <i>Mal</i> 2007 - <i>Lobos</i> 2010 - <i>E o Tempo Passa</i>	5	Masculino
Alejandro Hernández	2010 - <i>Retornos</i>	1	Masculino
Alexander David	2015 - <i>Uma Rapariga da Sua Idade</i>	1	Masculino
Alexandre Melo	2000 - <i>O Fantasma</i>	1	Masculino
Alice de Andrade	2004 - <i>O Diabo a Quatro</i>	1	Feminino
Amândio Coroadó	1995 - <i>Corte de Cabelo</i>	1	Masculino
Amin Stepple	2011 - <i>País do Desejo</i>	1	Masculino
Ana Díez	1997 - <i>Todo Esta Oscuro</i>	1	Feminino
Ana Luísa Guimarães	1991 - <i>Nuvem</i>	1	Feminino
Ana Vitorino	2006 - <i>667</i>	1	Feminino

André Delhayé	2000 - <i>Até amanhã</i>	1	Masculino
André Gil Mata	2018 - <i>A Árvore</i>	1	Masculino
André Klotzel	2000 - <i>Memórias Póstumas</i>	1	Masculino
Andrzej Jakimowski	2013 - <i>Imagine</i>	1	Masculino
Andrzej Zulawski	2015 - <i>Cosmos</i>	1	Masculino
Ángel Amigo	1997 - <i>Todo Esta Oscuro</i>	1	Masculino
Ángel Garcia Roldán	2004 - <i>El Viaje de Carol</i>	1	Masculino
Angela Schanelec	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Feminino
Angelo Defanti	2019 - <i>O Clube Dos Anjos</i>	1	Masculino
Anita Fernandez	1996 - <i>Po Di Sangui</i>	1	Feminino
Anna da Palma	2003 - <i>Sem ela</i>	1	Feminino
Anna Muylaert	2002 - <i>Desmundo</i>	1	Feminino
Anne-Marie Etienne	1995 - <i>No Recreio Dos Grandes</i>	1	Feminino
António Cabrita	1991 - <i>O Paraíso Perdido</i> 1995 - <i>Paraíso Perdido</i> 2005 - <i>Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra</i>	3	Masculino
António Campos	1992 - <i>Terra Fria</i>	1	Masculino
António Da Cunha Telles	1993 - <i>Pandora</i> 1995 - <i>Setembro e uma ternura confusa</i>	2	Masculino
António de Macedo	1991 - <i>A Maldição de Marialva</i> 1993 - <i>Chá forte com limão</i> 2016 - <i>O Segredo das Pedras Vivas</i>	3	Masculino

António Ferreira	2001 - <i>Esquece tudo o que te disse</i> 2018 - <i>Pedro e Inês</i>	2	Masculino
António Larreta	2003 - <i>Joana A Louca</i>	1	Masculino
António Pedro Figueiredo	2007 - <i>Daqui P'rá Frente</i> 2011 - <i>Em segunda mão</i>	2	Masculino
António Tabucchi	1995 - <i>Afirma Pereira</i>	1	Masculino
António Torrado	2008 - <i>O Último Condenado à morte</i> 2011 - <i>O Cônsul de Bordeus</i>	2	Masculino
Antonio Trashorras	2002 - <i>Lena</i>	1	Masculino
António-Pedro Vasconcelos	1992 - <i>Aqui d'EL Rey!</i> 1999 - <i>Jaime</i> 2003 - <i>Os Imortais</i> 2007 - <i>Call Girl</i>	4	Masculino
Artur Ribeiro	2001 - <i>Duplo Exílio</i>	1	Masculino
Artur Semedo	1991 - <i>Um Crime de Luxo</i>	1	Masculino
Artur Serra Araújo	2007 - <i>Suicídio Encomendado</i>	1	Masculino
Atsushi Funahashi	2017 - <i>Amantes na Fronteira</i>	1	Masculino
Augusto Sobral	2006 - <i>Viúva Rica Solteira não Fica</i>	1	Masculino
Bernard Comment	1998 - <i>Requiem</i>	1	Masculino
Bernardo Belzunegui	1997 - <i>Todo Esta Oscuro</i>	1	Masculino
Beto Amaral	2016 - <i>Vazante</i>	1	Masculino
Bille August	1994 - <i>A Casa Dos Espíritos</i>	1	Masculino
Branquinho da Fonseca	2007 - <i>Rio Turvo</i>	1	Masculino



Bruno de Almeida	1999 - <i>Em Fuga</i> 2007 - <i>The Lovebirds</i> 2012 - <i>Operação Outono</i> 2016 - <i>Cabaret Maxime</i>	4	Masculino
Bruno Gascon	2018 - <i>Carga</i>	1	Masculino
Bruno Heller	1994 - <i>Pax</i>	1	Masculino
Carla Baptista	1998 - <i>Fintar o Destino</i> 2004 - <i>O Herói</i> 2005 - <i>Pele</i>	3	Feminino
Carlos Alberto Ratton	1998 - <i>Amor &amp; Cia.</i>	1	Masculino
Carlos Conceição	2018 - <i>Flores para Godzilla</i>	1	Masculino
Carlos Costa	2006 - <i>667</i>	1	Masculino
Carlos da Silva	1996 - <i>Mortinho por Chegar a Casa</i>	1	Masculino
Carlos Diegues	2017 - <i>O Grande Circo Místico</i>	1	Masculino
Carlos Mota	2007 - <i>O capacete dourado</i>	1	Masculino
Carlos Pérez Merinero	1997 - <i>Todo Esta Oscuro</i>	1	Masculino
Carlos Saboga	1992 - <i>Aqui d'EL Rey!</i> 1992 - <i>Adeus Princesa</i> 1999 - <i>Jaime</i> 2004 - <i>O Milagre Segundo Salomé</i> 2008 - <i>Um Amor de Perdição</i> 2010 - <i>Mistérios de Lisboa</i> 2012 - <i>Linhas de Wellington</i> 2015 - <i>A Uma Hora Incerta</i>	8	Masculino
Carlos Vale Ferraz	2003 - <i>Portugal S.A.</i>	1	Masculino
Carmo Afonso	2018 - <i>Linhas Tortas</i>	1	Feminino
Carolina Salgado	2007 - <i>Corrupção</i>	1	Feminino

Catarina Martins	2006 - <i>667</i>	1	Feminino
Catarina Ruivo	2003 - <i>André Valente</i> 2007 - <i>Daqui P'rá Frente</i> 2010 - <i>E o Tempo Passa</i> 2011 - <i>Em segunda mão</i>	4	Feminino
Catherine Foussadier	1992 - <i>Amok</i>	1	Feminino
Catherine Verougstraete	1993 - <i>Marie</i>	1	Feminino
Cecília Amado	2011 - <i>Capitães da Areia</i>	1	Feminino
Cédric Basso	2004 - <i>A Costa dos Murmúrios</i>	1	Masculino
Celine Pouillon	2000 - <i>Ganhar a Vida</i> 2007 - <i>Mal Nascida</i>	2	Feminino
Christopher Frank	1993 - <i>O Fio do Horizonte</i>	1	Masculino
Cláudia Clemente	2018 - <i>SNU</i>	1	Feminino
Cláudia Sampaio	2008 - <i>4 Copas</i>	1	Feminino
Cláudia Tomaz	1998 - <i>O Rio do Ouro</i> 2000 - <i>Noites</i> 2003 - <i>Nós</i>	3	Feminino
Cláudio MacDowell	2004 - <i>O Diabo a Quatro</i>	1	Masculino
Colin Tucker	2001 - <i>Aparelho Voador A Baixa Altitude</i>	1	Masculino
Cristi Puiu	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Curro Royo	2004 - <i>Trece Campanadas</i>	1	Masculino
Dagomir Markezzi	2010 - <i>Dores e Amores</i>	1	Masculino
Daniel Schmidt	2018 - <i>Diamantino</i>	1	Masculino

## [ANEXO 2 – GUIONISTAS PORTUGUESES 1991-2019]

Daniel Sousa	2008 - <i>100 Volta</i>	1	Masculino
Daniela Thomas	2016 - <i>Vazante</i>	1	Feminino
David Lang	1992 - <i>Os Olhos Azuis de Yonta</i>	1	Masculino
David Machado	2017 - <i>Índice Médio de Felicidade</i>	1	Masculino
David Muñoz	2002 - <i>Lena</i>	1	Masculino
David Pérez	2010 - <i>Retornos</i>	1	Masculino
David Prescott	1993 - <i>Passagem por Lisboa</i>	1	Masculino
Dennis Berry	2018 - <i>Selvagens</i>	1	Masculino
Didier Haudepin	1995 - <i>O Livro De Cristal</i>	1	Masculino
Didier Le Pêcheur	1996 - <i>Des Nouvelles Du Bon Dieu</i>	1	Masculino
Diego Fernández Pujol	2013 - <i>Rincón de Darwin</i>	1	Masculino
Diogo Seixas Lopes	2006 - <i>98 Octanas</i>	1	Masculino
Diogo Sequeira	2017 - <i>História De Uma Surfista</i>	1	Masculino
Djalma Limongi Batista	1998 - <i>Bocage - O Triunfo Do Amor</i>	1	Masculino
Doc Comparato	1993 - <i>Encontros Imperfeitos</i>	1	Masculino
Dominique Rousset	1992 - <i>Amok</i>	1	Feminino
Don Bohlinger	1997 - <i>Elas</i>	1	Masculino
Dulce Lush	1998 - <i>Fintar o Destino</i>	1	Feminino
Edgar Medina	2015 - <i>Cartas Da Guerra</i> 2019 - <i>Hotel Império</i>	2	Masculino

Edgar Pêra	1994 - <i>Manual de Evasão</i> 2001 - <i>A Janela</i> 2010 - <i>O Barão</i> 2018 - <i>Caminhos Magnéticos</i>	4	Masculino
Edmundo Cordeiro	2017 - <i>Amor Amor</i>	1	Masculino
Eduardo Geda	1993 - <i>Passagem por Lisboa</i>	1	Masculino
Eduardo Madeira	2006 - <i>Filme da Treta</i> 2018 - <i>Tiro e Queda</i>	2	Masculino
Eduardo Mendoza	1999 - <i>A Cidade Dos Prodigios</i>	1	Masculino
Eduardo Valente	2009 - <i>No Meu Lugar</i>	1	Masculino
Esther Cases	1999 - <i>A Cidade Dos Prodigios</i>	1	Feminino
Eugène Green	2009 - <i>A Religiosa Portuguesa</i>	1	Masculino
Evandro Mesquita	2004 - <i>O Diabo a Quatro</i>	1	Masculino
Eve Deboise	2000 - <i>Capitães de Abril</i>	1	Feminino
Evelyne Pieller	1993 - <i>Coitado do Jorge</i>	1	Feminino
F. J. Ossang	1992 - <i>Tesouro Das Ilhas Cadelas</i> 2017 - <i>9 Dedos</i>	2	Masculino
Fátima Ribeiro	2017 - <i>Aparição</i>	1	Feminino
Felipe Bragança	2006 - <i>O Céu de Suely</i>	1	Masculino
Felipe Loza	2005 - <i>El Coche De Pedales</i>	1	Masculino
Fernanda Polacow	2019 - <i>Mosquito</i>	1	Feminino
Fernando Alle	2019 - <i>Mutant Blast</i>	1	Masculino
Fernando Correia da Silva	2004 - <i>Querença</i>	1	Masculino
Fernando de Almeida e Silva	1997 - <i>A Tempestade da Terra</i>	1	Masculino

Fernando Fragata	1997 - <i>Um Sol Ideal</i> 1998 - <i>Pesadelo Cor De Rosa</i> 2005 - <i>Sorte Nula</i> 2010 - <i>Contraluz</i>	4	Masculino
Fernando Lopes	2001 - <i>O Delfim</i> 2004 - <i>Lá Fora</i> 2006 - <i>98 Octanas</i> 2009 - <i>Os Sorrisos do Destino</i>	4	Masculino
Fernando Matos Silva	1993 - <i>Ao Sul</i> 2002 - <i>O Rapaz do Trapézio Voador</i>	2	Masculino
Fernando Vendrell	1998 - <i>Fintar o Destino</i> 2004 - <i>O Herói</i>	2	Masculino
Ferreira de Castro	1991 - <i>Eternidade</i>	1	Masculino
Filipe Homem Fonseca	2006 - <i>Filme da Treta</i> 2018 - <i>Tiro e Queda</i>	2	Masculino
Flora Gomes	1992 - <i>Os Olhos Azuis de Yonta</i> 1996 - <i>Po Di Sangui</i> 2002 - <i>Nha Fala</i> 2011 - <i>A República Di Mininus</i>	4	Masculino
Florence Colombani	2006 - <i>L'étrangère</i>	1	Feminino
Florence Strauss	1995 - <i>No Recreio Dos Grandes</i>	1	Feminino
Francisco Manso	2008 - <i>A Ilha dos Escravos</i>	1	Masculino
Franck Moissard	2002 - <i>Nha Fala</i> 2011 - <i>A República Di Mininus</i>	2	Masculino
François Celier	1995 - <i>No Recreio Dos Grandes</i>	1	Masculino
Frank Feitler	1996 - <i>Black Dju</i>	1	Masculino
Frederico Delgado Rosa	2012 - <i>Operação Outono</i>	1	Masculino
Frederico Pombores	2014 - <i>Virados do Averso</i>	1	Masculino

Gabriel Abrantes	2018 - <i>Diamantino</i>	1	Masculino
Gabriel Auer	2001 - <i>The Bird Watcher</i>	1	Masculino
Gabriel Viegas	1994 - <i>Tordesilhas - O Sonho Do Rei</i>	1	Masculino
George Felner	2005 - <i>Manô</i>	1	Masculino
George Moura	2017 - <i>O Grande Circo Místico</i>	1	Masculino
George Sluizer	2002 - <i>A Jangada De Pedra</i>	1	Masculino
Geraldo Carneiro	1995 - <i>O Judeu</i>	1	Masculino
Gilles Taurand	2008 - <i>Nuit De Chien</i> 2019 - <i>A Herdade</i>	2	Masculino
Gilvan Pereira	1995 - <i>O Judeu</i>	1	Masculino
Gisela da Conceição	1993 - <i>Pandora</i> 1995 - <i>Setembro e uma ternura confusa</i>	2	Feminino
Gonçalo Galvão Teles	2006 - <i>O Jardim do Outro Homem</i> 2007 - <i>Dot.com</i> 2014 - <i>Gelo</i>	3	Masculino
Gonçalo M. Tavares	2009 - <i>Como Desenhar um Circulo Perfeito</i>	1	Masculino
Gonçalo Waddington	2019 - <i>Mosquito</i> 2019 - <i>Patrick</i>	2	Masculino
Gonzalo Tapia	2002 - <i>Lena</i>	1	Masculino
Greg Latter	2013 - <i>Comboio Noturno para Lisboa</i>	1	Masculino
Guillaume André	2017 - <i>Todos os Sonhos do Mundo</i>	1	Masculino
Hilton Lacerda	2011 - <i>Capitães da Areia</i>	1	Masculino

Homem Kâmara	1996 - <i>A Konspyração dos 1000 Tympanos</i>	1	Masculino
Hugo Alves	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Masculino
Hugo Diogo	2010 - <i>Marginais</i>	1	Masculino
Hugo Martins	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i> 2011 - <i>A Vida do Averso</i>	2	Masculino
Hugo Santiago	2002 - <i>O Lobo Da Costa Oeste</i>	1	Masculino
Hugo Vieira da Silva	2006 - <i>Body Rice</i> 2015 - <i>Posto-Avançado do Progresso</i>	2	Masculino
Ico Costa	2019 - <i>Alva</i>	1	Masculino
Imanol Uribe	2004 - <i>El Viaje de Carol</i>	1	Masculino
Ina Cesar	1992 - <i>Os Olhos Azuis de Yonta</i>	1	Feminino
Inês de Medeiros	2001 - <i>O Fato Completo Ou À Procura De Alberto</i>	1	Feminino
Inês Oliveira	2009 - <i>Cinerama</i> 2013 - <i>Bobô</i>	2	Feminino
Isabel Alçada	2009 - <i>Uma Aventura na Casa Assombrada</i>	1	Feminino
Isild Le Besco	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Feminino
István Kardos	1994 - <i>Laços De Sangue</i>	1	Masculino
Ivo M. Ferreira	2009 - <i>Águas Mil</i> 2015 - <i>Cartas Da Guerra</i> 2019 - <i>Hotel Império</i>	3	Masculino

Izaías Almada	1991 - <i>Amor e Dedinhos de Pé</i> 1995 - <i>Sinais de Fogo</i> 2002 - <i>A Selva</i> 2007 - <i>Julgamento</i>	4	Masculino
Jacinto Lucas Pires	2015 - <i>Triplo A</i>	1	Masculino
Jacques Akchoti	2011 - <i>Virgem Margarida</i>	1	Masculino
Jacques Arhex	2004 - <i>O Diabo a Quatro</i>	1	Masculino
Jacques Parsis	2001 - <i>Vou para Casa</i>	1	Masculino
JC Falcón	2006 - <i>La Caja</i>	1	Masculino
Jean Leon	1992 - <i>Adeus Princesa</i> 1993 - <i>Chá forte com limão</i>	2	Masculino
Jean Nachbaur	1993 - <i>O Fio do Horizonte</i>	1	Masculino
Jean-Claude Biette	1999 - <i>Três Pontes Sobre O Rio</i>	1	Masculino
Jean-Louis Comolli	1991 - <i>Retrato de Família</i>	1	Masculino
Jean-Luc Godard	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Jean-Michel Frodon	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Jean-Vicent Fournier	2004 - <i>O Diabo a Quatro</i>	1	Masculino
Jeanne Waltz	1992 - <i>Das Tripas coração</i> 1999 - <i>Quando Troveja</i> 2000 - <i>A Raiz do Coração</i> 2000 - <i>Peixe Lua</i> 2001 - <i>Aparelho Voador A Baixa</i> <i>Altitude</i> 2003 - <i>Quaresma</i> 2003 - <i>Daqui P'ra Alegria</i> 2009 - <i>Águas Mil</i>	8	Feminino



Jennifer Field	1996 - <i>Mortinho por Chegar a Casa</i> 1996 - <i>Cinco Dias, Cinco Noites</i> 2006 - <i>Atrás das Nuvens</i>	3	Feminino
Jô Soares	2001 - <i>O Xangô De Baker Street</i>	1	Masculino
Joana Smith	2006 - <i>O Jardim do Outro Homem</i>	1	Feminino
João Aguiar	1997 - <i>Inês de Portugal</i>	1	Masculino
João Botelho	1992 - <i>No Dia dos meus Anos</i> 1993 - <i>Aqui na Terra</i> 1994 - <i>Três Palmeiras</i> 1998 - <i>Tráfico</i> 2001 - <i>Quem És Tu?</i> 2003 - <i>A Mulher que acreditava ser presidente dos Estados Unidos da América</i> 2005 - <i>O Fatalista</i> 2007 - <i>Corrupção</i> 2008 - <i>A Corte do Norte</i> 2010 - <i>Filme Do Desassossego</i> 2013 - <i>Os Maias - Alguns Episódios Da Vida Romântica</i> 2016 - <i>O Cinema. Manoel de Oliveira e Eu</i> 2017 - <i>Peregrinação</i>	13	Masculino
João Brehm	1993 - <i>Transparências em Prata</i>	1	Masculino
João Canijo	1991 - <i>Filha da Mãe</i> 1998 - <i>Sapatos Pretos</i> 1999 - <i>Tarde Demais</i> 2000 - <i>Ganhar a Vida</i> 2003 - <i>Noite Escura</i> 2007 - <i>Mal Nascida</i> 2011 - <i>Sangue do meu sangue</i> 2016 - <i>Fátima</i>	8	Masculino
João Carlos Viana	2011 - <i>Se Eu Fosse Ladrão... Roubava</i>	1	Masculino

João Cesar Monteiro	1992 - <i>O Último Mergulho</i> 1995 - <i>A Comédia de Deus</i> 1997 - <i>Le Bassin De John Wayne</i> 1998 - <i>As Bodas De Deus</i> 2000 - <i>Branca de Neve</i> 2003 - <i>Vai e Vem</i>	6	Masculino
João Constâncio	2003 - <i>O Fascínio</i> 2006 - <i>Viúva Rica Solteira não Fica</i>	2	Masculino
João Correa	2011 - <i>O Cônsul de Bordeus</i>	1	Masculino
João Guerra	1993 - <i>Longe Daqui</i>	1	Masculino
João Gusmão	2010 - <i>Guerra Civil</i>	1	Masculino
João Jardim	2014 - <i>Getúlio</i>	1	Masculino
João Leitão	2015 - <i>Capitão Falcão: O Filme</i> 2019 - <i>Patrick</i>	2	Masculino
João Lopes	2006 - <i>98 Octanas</i>	1	Masculino
João Maia	2019 - <i>Variações</i>	1	Masculino
João Maria Mendes	1991 - <i>Nuvem</i>	1	Masculino
João Mário Grilo	1993 - <i>O Fim do Mundo</i> 1996 - <i>Os Olhos da Ásia</i> 1998 - <i>Longe Da Vista</i> 2001 - <i>451 Forte</i> 2002 - <i>A Falha</i>	5	Masculino
João Milagre	2017 - <i>Aparição</i>	1	Masculino
João Nicolau	2010 - <i>A Espada e a Rosa</i> 2015 - <i>John From</i>	2	Masculino

João Nunes	2002 - <i>A Selva</i> 2005 - <i>Um Tiro no Escuro</i> 2007 - <i>Julgamento</i> 2009 - <i>Assalto ao Santa Maria</i> 2011 - <i>O Cônsul de Bordeus</i> 2019 - <i>Avó Dezanove e o Segredo Do Soviético</i>	6	Masculino
João Nuno Pinto	2010 - <i>América</i>	1	Masculino
João Palma Ferreira	1991 - <i>A Maldição de Marialva</i>	1	Masculino
João Pedro Rodrigues	2000 - <i>O Fantasma</i> 2005 - <i>Odete</i> 2009 - <i>Morrer como um Homem</i> 2016 - <i>O Ornitólogo</i>	4	Masculino
João Pereira	2000 - <i>Noites</i>	1	Masculino
João Pinto Nogueira	1997 - <i>Do Outro Lado do Tejo</i>	1	Masculino
João Quadros	2008 - <i>Arte de Roubar</i>	1	Masculino
João Ribeiro	2010 - <i>O Último Vão do Flamingo</i>	1	Masculino
João Rosas	2015 - <i>A Fábrica De Nada</i>	1	Masculino
João Rui Guerra da Mata	2009 - <i>Morrer como um Homem</i> 2016 - <i>O Ornitólogo</i>	2	Masculino
João Salaviza	2015 - <i>Montanha</i>	1	Masculino
João Trábulo	2010 - <i>Sombras</i>	1	Masculino
João Viana	2018 - <i>Our Madness</i>	1	Masculino
Joaquim Assis	2004 - <i>O Diabo a Quatro</i>	1	Masculino

Joaquim Leitão	1991 - <i>Ao Fim da Noite</i> 1992 - <i>Adeus Princesa</i> 1993 - <i>Uma Vida Normal</i> 1995 - <i>Adão e Eva</i> 1997 - <i>Tentação</i> 1999 - <i>Inferno</i> 2007 - <i>20,13 Purgatório</i>	7	Masculino
Joaquim Pinto	1992 - <i>Das Tripas coração</i>	1	Masculino
Joaquim Sapinho	1995 - <i>Corte de Cabelo</i> 1998 - <i>Cada um com a sua noite</i> 1999 - <i>Glória</i> 2001 - <i>A Mulher Polícia</i> 2009 - <i>Deste lado da ressurreição</i> 2009 - <i>A Regra</i> 2017 - <i>História De Uma Surfista</i>	7	Masculino
Joël Farges	1992 - <i>Amok</i>	1	Masculino
John Frey	2007 - <i>The Lovebirds</i> 2012 - <i>Operação Outono</i> 2016 - <i>Cabaret Maxime</i>	3	Masculino
Jonathan Berman	1999 - <i>Em Fuga</i>	1	Masculino
Jorge Almeida	2005 - <i>Um Tiro no Escuro</i>	1	Masculino
Jorge António	1993 - <i>O Miradouro da Lua</i> 2016 - <i>A Ilha dos Cães</i>	2	Masculino
Jorge Braz Santos	2010 - <i>A Vida Invisível</i>	1	Masculino
Jorge Cramez	2017 - <i>Amor Amor</i>	1	Masculino
Jorge Marecos Duarte	1993 - <i>Encontros Imperfeitos</i>	1	Masculino
Jorge Monte Real	2009 - <i>A Última Famel</i>	1	Masculino
Jorge Paixão Costa	1992 - <i>Adeus Princesa</i> 2007 - <i>O Mistério Da Estrada De Sintra</i>	2	Masculino

Jorge Queiroga	2006 - <i>Atrás das Nuvens</i>	1	Masculino
Jorge Sanchez-Cabezudo	2006 - <i>La Noche de los Girasoles</i>	1	Masculino
Jorge Silva Melo	1993 - <i>Coitado do Jorge</i> 1996 - <i>A Linha da Vida</i> 2000 - <i>António. Um Rapaz De Lisboa</i> 2002 - <i>Xavier</i> 2015 - <i>A Fábrica De Nada</i>	5	Masculino
Jorge Sluizer	1996 - <i>Mortinho por Chegar a Casa</i>	1	Masculino
Jorge Vaz Nande	2010 - <i>Um Funeral à Chuva</i>	1	Masculino
José Álvaro Morais	2000 - <i>Peixe Lua</i> 2003 - <i>Quaresma</i>	2	Masculino
José Barahona	2015 - <i>Estive Em Lisboa E Lembrei De Você</i>	1	Masculino
José Cardoso Pires	2001 - <i>O Delfim</i>	1	Masculino
José Carlos de Oliveira	1997 - <i>Inês de Portugal</i> 2003 - <i>Preto E Branco</i> 2005 - <i>Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra</i> 2010 - <i>Quero ser uma estrela</i>	4	Masculino
José Fanha	1995 - <i>Ilhéu De Contenda</i> 2006 - <i>Viúva Rica Solteira não Fica</i> 2017 - <i>Os Dois Irmãos</i>	3	Masculino
José Fonseca e Costa	1996 - <i>Cinco Dias, Cinco Noites</i> 2003 - <i>O Fascínio</i> 2006 - <i>Viúva Rica Solteira não Fica</i> 2016 - <i>Axilas</i>	4	Masculino
José Magro Dias	2018 - <i>Mabata Bata</i>	1	Masculino
José Maria Vieira Mendes	2009 - <i>Águas Mil</i>	1	Masculino

José Nascimento	1998 - <i>A Lua Deitada</i> 1999 - <i>Tarde Demais</i> 2007 - <i>Lobos</i>	3	Masculino
José Neves	2000 - <i>O Fantasma</i>	1	Masculino
José Pedro Sousa	2000 - <i>Kuzz</i>	1	Masculino
José Pinto Carneiro	1999 - <i>Trânsito Local</i>	1	Masculino
José Roberto Torero	2000 - <i>Memórias Póstumas</i>	1	Masculino
José Rodrigues Miguéis	2004 - <i>O Milagre Segundo Salomé</i>	1	Masculino
Joseph Minion	1999 - <i>Em Fuga</i>	1	Masculino
Juan Carlos Medina	2012 - <i>Insensíveis</i>	1	Masculino
Juan Miñón	1995 - <i>Baltazar-El Castrado</i>	1	Masculino
Juan Vicente Pozuelo	2004 - <i>Trece Campanadas</i>	1	Masculino
Julia Roy	2016 - <i>Até Nunca</i>	1	Feminino
Julien Bouissoux	2014 - <i>As Ondas de Abril</i>	1	Masculino
Karim Ainouz	2006 - <i>O Céu de Sueley</i>	1	Masculino
Katerina Golubeva	1997 - <i>The House</i>	1	Feminino
Kurt Öberg	2005 - <i>Lavado em Lágrimas</i>	1	Masculino
Lars Kjeldgaard	1993 - <i>Chez Moi</i>	1	Masculino
Laurence Ferreira Barbosa	2004 - <i>Ordo</i> 2017 - <i>Todos os Sonhos do Mundo</i>	2	Feminino
Laurent Chouchan	1995 - <i>Carga Infernal</i>	1	Masculino
Leandro Ferreira	1991 - <i>Vertigem</i>	1	Masculino

Leão Lopes	1995 - <i>Ilhéu De Contenda</i>	1	Masculino
Leite de Vasconcelos	2001 - <i>O Gotejar da Luz</i>	1	Masculino
Leonardo Di Costanzo	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Leonardo Gudel	2015 - <i>O Último Animal</i>	1	Masculino
Leonel Vieira	1997 - <i>A Sombra dos Abutres</i> 2008 - <i>Arte de Roubar</i> 2015 - <i>O Último Animal</i>	3	Masculino
Leonor Noivo	2015 - <i>A Fábrica De Nada</i>	1	Feminino
Leonor Pinhão	2007 - <i>Corrupção</i> 2018 - <i>Ruth</i>	2	Feminino
Leopoldo Serran	1993 - <i>Pandora</i> 1995 - <i>Setembro e uma ternura confusa</i>	2	Masculino
Licínio Azevedo	2011 - <i>Virgem Margarida</i> 2016 - <i>Comboio de Sal e Açúcar</i>	2	Masculino
Lionel Baier	2014 - <i>As Ondas de Abril</i>	1	Masculino
Luc Jabon	1993 - <i>Marie</i>	1	Masculino
Lucia Murat	2017 - <i>Praça Paris</i>	1	Feminino
Lúcia Sigalho	2001 - <i>A Janela</i>	1	Feminino
Ludivine Clerc	2002 - <i>A Praia Negra</i>	1	Feminino
Luís Alvarães	1992 - <i>O Medo</i> 1992 - <i>A Força do Atrito</i> 1997 - <i>O Oiro do Bandido</i> 2011 - <i>O Grande Kilapy</i>	4	Masculino
Luís Araújo	2009 - <i>Deste lado da ressurreição</i>	1	Masculino
Luís Avilés Baqueiro	2010 - <i>Retornos</i>	1	Masculino

Luís Campos	2010 - <i>Um Funeral à Chuva</i>	1	Masculino
Luís Carlos Patraquim	1997 - <i>A Tempestade da Terra</i> 2001 - <i>O Gotejar da Luz</i> 2005 - <i>Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra</i> 2011 - <i>O Grande Kilapy</i>	4	Masculino
Luís Carmelo	2002 - <i>A Falha</i>	1	Masculino
Luís Diogo	2001 - <i>A Bomba</i> 2014 - <i>Gelo</i>	2	Masculino
Luís Filipe Rocha	1991 - <i>Amor e Dedinhos de Pé</i> 1995 - <i>Sinais de Fogo</i> 1996 - <i>Adeus, Pai</i> 2001 - <i>Camarate</i> 2003 - <i>A Passagem da Noite</i> 2005 - <i>Até amanhã camaradas</i> 2007 - <i>A Outra Margem</i> 2015 - <i>Cinzentos e Negro</i>	8	Masculino
Luís Fonseca	2003 - <i>Antes que o tempo mude</i>	1	Masculino
Luís Galvão Teles	1991 - <i>Retrato de Família</i> 1997 - <i>Elas</i> 2014 - <i>Gelo</i>	3	Masculino
Luís Ismael	2018 - <i>Bad Investigate</i>	1	Masculino
Luís Lopes	2007 - <i>20,13 Purgatório</i>	1	Masculino
Luís Miguel Cintra	1991 - <i>A Morte do Príncipe</i>	1	Masculino
Luís Pedro Nunes	1998 - <i>Zona J</i>	1	Masculino
Luísa Costa Gomes	2010 - <i>América</i> 2010 - <i>O Barão</i>	2	Feminino
Luisa Homem	2015 - <i>A Fábrica De Nada</i>	1	Feminino
Luísa Neto Jorge	1991 - <i>Nuvem</i>	1	Feminino



Luiso Berdejo	2012 - <i>Insensíveis</i>	1	Masculino
Luiz Alberto Pereira	1999 - <i>Hans Staden</i> 2010 - <i>As Doze Estrelas</i>	2	Masculino
Mafalda Ivo Cruz	2009 - <i>Cinerama</i>	1	Feminino
Manoel de Oliveira	1991 - <i>A Divina Comédia</i> 1992 - <i>O Dia do Desespero</i> 1993 - <i>Vale Abraão</i> 1994 - <i>A Caixa</i> 1995 - <i>O Convento</i> 1996 - <i>Party</i> 1997 - <i>Viagem ao Princípio do Mundo</i> 1998 - <i>Inquietude</i> 1999 - <i>A Carta</i> 2000 - <i>Palavra e Utopia</i> 2001 - <i>Vou para Casa</i> 2002 - <i>O Princípio da Incerteza</i> 2003 - <i>Um Filme Falado</i> 2004 - <i>O Quinto Império</i> 2005 - <i>Espelho Mágico</i> 2006 - <i>Belle Toujours</i> 2007 - <i>Cristóvão Colombo - O Enigma</i> 2009 - <i>Singularidades De Uma Rapariga Loura</i> 2010 - <i>O Estranho caso de Angélica</i> 2012 - <i>O Gebo e a Sombra</i>	20	Masculino
Manuel Arouca	2009 - <i>A Esperança está onde menos se espera</i>	1	Masculino
Manuel João Vieira	2001 - <i>A Janela</i>	1	Masculino
Manuel Mozos	1993 - <i>Coitado do Jorge</i> 1999 - <i>Quando Troveja</i> 2002 - <i>Xavier</i> 2004 - <i>A cara que mereces</i> 2008 - <i>4 Copas</i> 2009 - <i>Águas Mil</i>	6	Masculino

Manuel Rambout Barcelos	1992 - <i>Os Olhos Azuis de Yonta</i>	1	Masculino
Manuel Rodrigues	1996 - <i>A Konspiração dos 1000 Tympanos</i>	1	Masculino
Manuela Viegas	1995 - <i>Corte de Cabelo</i> 1998 - <i>Cada um com a sua noite</i> 1999 - <i>Glória</i> 2002 - <i>Xavier</i>	4	Feminino
Marc Antoine Jacoud	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Marc Pernet	2011 - <i>Alda E Maria – Por Aqui Tudo Bem</i>	1	Masculino
Marc Recha	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Marcel Barrena	2016 - <i>100 Metros</i>	1	Masculino
Marcela Said	2018 - <i>Los Perros</i>	1	Feminino
Marcelo Félix	2016 - <i>Paul</i>	1	Masculino
Marcelo Gomes	2017 - <i>Joaquim</i>	1	Masculino
Márcio Laranjeira	2015 - <i>Uma Rapariga da Sua Idade</i>	1	Masculino
Marco Martins	2005 - <i>Alice</i> 2009 - <i>Como Desenhar um Círculo Perfeito</i> 2016 - <i>São Jorge</i>	3	Masculino
Marcus Schleinezer	2013 - <i>Variações de Casanova</i>	1	Masculino
Margaret Glover	2009 - <i>Águas Mil</i>	1	Feminino
Margarida Cardoso	2004 - <i>A Costa dos Murmúrios</i> 2012 - <i>Yvone Kane</i>	2	Feminino

Margarida Gil	1993 - <i>Rosa Negra</i> 1999 - <i>O Anjo da Guarda</i> 2004 - <i>Adriana</i> 2009 - <i>Perdida Mente</i> 2011 - <i>Paixão</i> 2018 - <i>Mar</i>	6	Feminino
Maria Clara Maciel	2019 - <i>Desterro</i>	1	Feminino
Maria de Medeiros	2000 - <i>Capitães de Abril</i>	1	Feminino
Maria Isabel Barreno	1993 - <i>Ao Sul</i> 2002 - <i>O Rapaz do Trapézio Voador</i>	2	Feminino
Maria Velho da Costa	1999 - <i>O Anjo da Guarda</i> 2004 - <i>Adriana</i> 2010 - <i>E o Tempo Passa</i> 2011 - <i>Paixão</i>	4	Feminino
Marian Handwerker	1993 - <i>Marie</i>	1	Masculino
Mariana Ricardo	2008 - <i>Aquele querido mês de Agosto</i> 2010 - <i>A Espada e a Rosa</i> 2012 - <i>Tabu</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 1 - O Inquieto</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 2 - O Desolado</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 3 - O Encantado</i> 2017 - <i>Ramiro</i>	7	Feminino
Mariana Sampaio	2015 - <i>Uma Rapariga da Sua Idade</i>	1	Feminino
Mário Botequilha	2007 - <i>O Mistério Da Estrada De Sintra</i> 2016 - <i>Axilas</i>	2	Masculino
Mario Camus	1999 - <i>A Cidade Dos Prodigios</i>	1	Masculino
Mário de Carvalho	2006 - <i>Viúva Rica Solteira não Fica</i>	1	Masculino

Mário Prata	1997 - <i>O Testamento do Senhor Nepumoceno da Silva Araújo</i>	1	Masculino
Markus Heltschl	2005 - <i>Der gläserne Blick</i>	1	Masculino
Marta Alves	2017 - <i>História De Uma Surfista</i>	1	Feminino
Mauricio Zacharias	2006 - <i>O Céu de Suely</i>	1	Masculino
Maurizio Braucci	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Mayanna von Ledebur	2003 - <i>Noite Escura</i> 2007 - <i>Mal Nascida</i>	2	Feminino
Mehdi Ben Attia	2006 - <i>La Vie Privée</i>	1	Masculino
Melanie Dimantas	2010 - <i>América</i>	1	Feminino
Menelaos Karamaghiolis	2011 - <i>J.A.C.E.</i>	1	Masculino
Michael Sturminger	2013 - <i>Variações de Casanova</i>	1	Masculino
Michel Piccoli	2002 - <i>A Praia Negra</i>	1	Masculino
Miguel Clara Vasconcelos	2016 - <i>Encontro Silencioso</i>	1	Masculino
Miguel Gomes	2004 - <i>A cara que mereces</i> 2008 - <i>Aquele querido mês de Agosto</i> 2012 - <i>Tabu</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 1 - O Inquieto</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 2 - O Desolado</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 3 - O Encantado</i>	6	Masculino
Miguel Gonçalves Mendes	2007 - <i>Floripes</i>	1	Masculino
Milor Fernandes	1995 - <i>O Judeu</i>	1	Masculino

Mónica Santana Baptista	2009 - <i>Deste lado da ressurreição</i> 2010 - <i>A Vida Invisível</i> 2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	3	Feminino
Nathalie Najem	2004 - <i>Ordo</i>	1	Feminino
Newton Cannito	2007 - <i>O Mistério Da Estrada De Sintra</i>	1	Masculino
Nicholas Panoutsopoulos	2011 - <i>J.A.C.E.</i>	1	Masculino
Nicolás Melini	1999 - <i>A Sombra De Cain</i>	1	Masculino
Norberto Barroca	1993 - <i>Passagem por Lisboa</i>	1	Masculino
Nuno Bernardo	2019 - <i>Gabriel</i>	1	Masculino
Nuno Markl	2016 - <i>Refrigerantes e Canções de Amor</i>	1	Masculino
Nuno Rocha	2016 - <i>A Mãe é que sabe</i>	1	Masculino
Nuno Vaz	2007 - <i>O Mistério Da Estrada De Sintra</i>	1	Masculino
Nuria Leon Bernardo	2015 - <i>Capitão Falcão: O Filme</i>	1	Feminino
Octávio Rosado	2008 - <i>4 Copas</i> 2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	2	Masculino
Oliver Assayas	1991 - <i>Filha da Mãe</i>	1	Masculino
Olivier Rolin	1999 - <i>A Cidade Dos Prodígios</i>	1	Masculino
Orlando Fortunato	2005 - <i>Comboio da Canhoca</i>	1	Masculino
Oswaldo Caldeira	2017 - <i>Histórias De Alice</i>	1	Masculino
Paco Lucio	1999 - <i>A Sombra De Cain</i>	1	Masculino
Paco R. Baños	2019 - <i>522. Um Gato, Um Chinês e o Meu Pai</i>	1	Masculino

Paolo Marinou-Blanco	2007 - <i>Goodnight Irene</i>	1	Masculino
Pascal Lonhay	1993 - <i>Marie</i>	1	Masculino
Patrícia Melo	2001 - <i>O Xangô De Baker Street</i>	1	Feminino
Patrícia Müller	2010 - <i>Dores e Amores</i>	1	Feminino
Patricia Plattner	1995 - <i>O Livro De Cristal</i> 2009 - <i>Bazar</i>	2	Feminino
Patrícia Raposo	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Feminino
Patrícia Sequeira	2018 - <i>SNU</i>	1	Feminino
Patrick Aubree	1992 - <i>Aqui d'EL Rey!</i>	1	Masculino
Patrick Mimouni	1994 - <i>La Ville Mauresque</i>	1	Masculino
Paul Auster	2006 - <i>The Inner Life Of Martin Frost</i>	1	Masculino
Pauline Alphen	2004 - <i>O Diabo a Quatro</i>	1	Feminino
Paulo Caldas	2011 - <i>País do Desejo</i>	1	Masculino
Paulo Castro	2000 - <i>Cães Raivosos</i>	1	Masculino
Paulo Filipe Monteiro	1993 - <i>O Fim do Mundo</i> 1996 - <i>Os Olhos da Ásia</i> 1998 - <i>Longe Da Vista</i> 2001 - <i>451 Forte</i> 2009 - <i>Os Sorrisos do Destino</i> 2016 - <i>Zeus</i>	6	Masculino
Paulo Leite	2016 - <i>A Ilha dos Cães</i> 2018 - <i>Inner Ghosts</i>	2	Masculino
Paulo Rebelo	2005 - <i>Odete</i> 2009 - <i>Efeitos Secundários</i>	2	Masculino

Paulo Rocha	1998 - <i>O Rio do Ouro</i> 2000 - <i>A Raiz do Coração</i> 2011 - <i>Se Eu Fosse Ladrão... Roubava</i>	3	Masculino
Paulo Rodrigues	2000 - <i>O Fantasma</i>	1	Masculino
Paulo Tunhas	1991 - <i>Filha da Mãe</i>	1	Masculino
Paz Alicia Garcíadiego	2002 - <i>A Virgem Da Luxúria</i>	1	Feminino
Pedro Bandeira-Freire	2008 - <i>Contrato</i>	1	Masculino
Pedro Bastos	2015 - <i>Ornamento e Crime</i>	1	Masculino
Pedro Cabeleira	2017 - <i>Verão Danado</i>	1	Masculino
Pedro Caldas	2010 - <i>Guerra Civil</i>	1	Masculino
Pedro Costa	1991 - <i>Sangue</i> 1994 - <i>Casa de Lava</i> 1997 - <i>Ossos</i> 2006 - <i>Juventude em Marcha</i> 2014 - <i>Cavalo Dinheiro</i> 2019 - <i>Vitalina Varela</i>	6	Masculino
Pedro Palma	2017 - <i>Time Zone</i>	1	Masculino
Pedro Pinho	2013 - <i>Um Fim do Mundo</i> 2015 - <i>A Fábrica De Nada</i> 2018 - <i>Djon África</i>	3	Masculino
Pedro Ruivo	1992 - <i>A Força do Atrito</i>	1	Masculino
Pedro Severien	2011 - <i>País do Desejo</i>	1	Masculino
Pedro Varela	2015 - <i>O Último Animal</i>	1	Masculino
Pedro Zimmermann	2005 - <i>Diário de um Novo Mundo</i>	1	Masculino
Philip Zandén	1993 - <i>Chez Moi</i>	1	Masculino

Philippe de Chauveron	1995 - <i>No Recreio Dos Grandes</i>	1	Masculino
Pierre Hodgson	1998 - <i>Sapatos Pretos</i> 2000 - <i>Ganhar a Vida</i> 2003 - <i>Noite Escura</i>	3	Masculino
Pierre-Marie Goulet	2004 - <i>O Herói</i>	1	Masculino
Pocas Pascoal	2011 - <i>Alda E Maria – Por Aqui Tudo Bem</i>	1	Feminino
Pol Cruchten	1996 - <i>Black Dju</i>	1	Masculino
Possidónio Cachapa	2004 - <i>Maria e as Outras</i>	1	Masculino
Quirino Simões	1991 - <i>Eternidade</i>	1	Masculino
Ramón Barea	2005 - <i>El Coche De Pedales</i>	1	Masculino
Raoul Ruiz	1994 - <i>Fado Maior E Menor</i> 1995 - <i>Elle</i> 2001 - <i>Combat D'amour En Songe</i>	3	Masculino
Raquel Freire	2000 - <i>A Raiz do Coração</i> 2001 - <i>Rasganço</i> 2008 - <i>Veneno Cura</i>	3	Feminino
Regina Guimarães	1998 - <i>O Rio do Ouro</i> 2000 - <i>A Raiz do Coração</i> 2004 - <i>Vanitas</i> 2011 - <i>Se Eu Fosse Ladrão... Roubava</i>	4	Feminino
Remedios Crespo	2013 - <i>Miel de Naranjas (Doce Amargo Amor)</i>	1	Feminino
Ricardo Adolfo	2016 - <i>São Jorge</i>	1	Masculino
Ricardo Costa	1996 - <i>Herança de Pedra</i>	1	Masculino
Ricardo Pinto e Silva	2010 - <i>Dores e Amores</i>	1	Masculino



Ricardo Tomé	2006 - <i>Atrás das Nuvens</i>	1	Masculino
Rita Azevedo Gomes	2001 - <i>Frágil como o Mundo</i> 2011 - <i>A Vingança de uma Mulher</i> 2018 - <i>A Portuguesa</i>	3	Feminino
Rita Benis	2004 - <i>Maria e as Outras</i> 2013 - <i>Bobô</i> 2018 - <i>Mar</i>	3	Feminino
Rita Buzzar	2010 - <i>Budapest</i>	1	Feminino
Roberto Faenza	1995 - <i>Afirma Pereira</i>	1	Masculino
Roberto Pereira	2014 - <i>Virados do Avesso</i> 2016 - <i>A Mãe é que sabe</i> 2018 - <i>O Fim da Inocência</i>	3	Masculino
Roberto Santiago	2008 - <i>Arte de Roubar</i>	1	Masculino
Rodrigo Areias	2011 - <i>Estrada de Palha</i> 2015 - <i>Ornamento e Crime</i>	2	Masculino
Rodrigo Guedes de Carvalho	2005 - <i>Coisa Ruim</i> 2008 - <i>Entre os Dedos</i>	2	Masculino
Rosa Coutinho Cabral	2005 - <i>Lavado em Lágrimas</i>	1	Feminino
Rosemberg Cariry	1994 - <i>A Saga Do Guerreiro Alumioso</i>	1	Masculino
Rudolfo Wedeles	2009 - <i>Águas Mil</i>	1	Masculino
Rui Alexandre Santos	2009 - <i>Deste lado da ressurreição</i>	1	Masculino
Rui Cardoso Martins	1998 - <i>Zona J</i> 2009 - <i>Duas Mulheres</i> 2011 - <i>Em Câmara Lenta</i> 2019 - <i>A Herdade</i>	4	Masculino
Rui Catalão	2007 - <i>O capacete dourado</i> 2009 - <i>Morrer como um Homem</i>	2	Masculino

Rui Santos	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Masculino
Ruy Guerra	2000 - <i>Estorvo</i> 2006 - <i>O Veneno da Madrugada</i>	2	Masculino
Sabina Anzuategui	2002 - <i>Desmundo</i>	1	Feminino
Sana Na N'Hada	2012 - <i>Kadjike</i>	1	Masculino
Sandro Aguilar	2008 - <i>A Zona</i> 2018 - <i>Mariphasa</i>	2	Masculino
Santiago Amigorena	2002 - <i>O Lobo Da Costa Oeste</i>	1	Masculino
Sergei Loznitsa	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Sérgio Tréfaut	2010 - <i>Voyage au Portugal</i> 2016 - <i>Raiva</i>	2	Masculino
Sergio Vecchio	1995 - <i>Afirma Pereira</i>	1	Masculino
Seth Linder	1995 - <i>O Livro De Cristal</i>	1	Masculino
Sharunas Bartas	1997 - <i>The House</i>	1	Masculino
Shigeru Murakoshi	2017 - <i>Amantes na Fronteira</i>	1	Masculino
Simão dos Reis	2005 - <i>Lavado em Lágrimas</i>	1	Masculino
Simon Michael	1995 - <i>Carga Infernal</i>	1	Masculino
Simone Lima	2006 - <i>O Céu de Suely</i>	1	Feminino
Sol de Carvalho	2006 - <i>O Jardim do Outro Homem</i> 2018 - <i>Mabata Bata</i>	2	Masculino
Solveig Nordlund	1993 - <i>Até Amanhã, Mário</i> 2001 - <i>Aparelho Voador A Baixa Altitude</i> 2003 - <i>A Filha</i> 2011 - <i>A Morte de Carlos Gardel</i>	4	Feminino

Sophie Audoubert	2006 - <i>L'étrangère</i>	1	Feminino
Stefan Zweig	1992 - <i>Amok</i>	1	Masculino
Susana Nobre	2018 - <i>Tempo Comum</i>	1	Feminino
Suzana De Moraes	1994 - <i>Mil E Uma</i>	1	Feminino
Suzanne Nagie	2003 - <i>Tudo isto é Fado</i> 2007 - <i>Dot.com</i>	2	Feminino
Tabajara Ruas	2003 - <i>O Fascínio</i>	1	Masculino
Tairone Feitosa	2006 - <i>O Veneno da Madrugada</i>	1	Masculino
Telmo Churro	2004 - <i>A cara que mereces</i> 2008 - <i>Aquele querido mês de Agosto</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 1 - O Inquieto</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 2 - O Desolado</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 3 - O Encantado</i> 2015 - <i>A Fábrica De Nada</i> 2017 - <i>Ramiro</i>	7	Masculino
Telmo Martins	2010 - <i>Um Funeral à Chuva</i>	1	Masculino
Teresa Pereira	2016 - <i>Comboio de Sal e Açúcar</i>	1	Feminino
Teresa Prata	2006 - <i>Terra Sonâmbula</i>	1	Feminino
Teresa Villaverde	1991 - <i>A Idade Maior</i> 1994 - <i>Três Irmãos</i> 1998 - <i>Os Mutantes</i> 2001 - <i>Água E Sal</i> 2006 - <i>Transe</i> 2011 - <i>Cisne</i> 2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i> 2017 - <i>Colo</i>	8	Feminino

## [ANEXO 2 – GUIONISTAS PORTUGUESES 1991-2019]

Tereza Coelho	2009 - <i>Duas Mulheres</i>	1	Feminino
Tiago Borralho	2007 - <i>O Mistério Da Estrada De Sintra</i>	1	Masculino
Tiago Guedes	2019 - <i>Tristeza e Alegria na vida das Girafas</i> 2019 - <i>A Herdade</i>	2	Masculino
Tiago Hespanha	2015 - <i>A Fábrica De Nada</i>	1	Masculino
Tiago Nunes	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Masculino
Tiago R. Santos	2007 - <i>Call Girl</i> 2010 - <i>A Bela e o Paparazzo</i> 2014 - <i>Os Gatos não têm vertigens</i> 2015 - <i>Amor Impossível</i> 2017 - <i>Índice Médio de Felicidade</i> 2017 - <i>Perdidos</i> 2018 - <i>Parque Mayer</i>	7	Masculino
Tiago Sousa	2010 - <i>Embargo</i>	1	Masculino
Tino Navarro	1997 - <i>Tentação</i> 1999 - <i>Inferno</i> 2007 - <i>20,13 Purgatório</i> 2009 - <i>A Esperança está onde menos se espera</i> 2012 - <i>Quarta Divisão</i>	5	Masculino
Tommy Karlmark	1993 - <i>Até Amanhã, Mário</i> 1998 - <i>Comédia Infantil</i>	2	Masculino
Tonino Guerra	1997 - <i>Porto Santo</i>	1	Masculino
Torcato Sepúlveda	1997 - <i>Porto Santo</i>	1	Masculino
Ulrich Herrmann	2013 - <i>Comboio Noturno para Lisboa</i>	1	Masculino
Ursula Meier	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Feminino

Valeria Sarmiento	1995 - <i>Elle</i>	1	Feminino
Valérie Massadian	2017 - <i>Milla</i>	1	Feminino
Vasco Pulido Valente	1992 - <i>Aqui d'EL Rey!</i> 2001 - <i>O Delfim</i>	2	Masculino
Vera Sacramento	2005 - <i>O Crime do Padre Amaro</i>	1	Feminino
Vicente Alves do Ó	2004 - <i>Kiss Me</i> 2008 - <i>O Inimigo sem rosto</i> 2009 - <i>Assalto ao Santa Maria</i> 2010 - <i>Quinze Pontos Na Alma</i> 2011 - <i>Florabela</i> 2017 - <i>AL Berto</i> 2018 - <i>Golpe de Sol</i>	7	Masculino
Vicente Aranda	2003 - <i>Joana A Louca</i>	1	Masculino
Vicente Ferraz	2013 - <i>A Estrada 47</i>	1	Masculino
Vicente Jorge Silva	1997 - <i>Porto Santo</i>	1	Masculino
Vincenzo Marra	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Virgílio Almeida	2016 - <i>A Ilha dos Cães</i>	1	Masculino
Vítor Gonçalves	1991 - <i>Nuvem</i> 2010 - <i>A Vida Invisível</i>	2	Masculino
Vladimir Perisic	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Walter Avancini	1994 - <i>Tordesilhas - O Sonho Do Rei</i>	1	Masculino
Werner Schroeter	2008 - <i>Nuit De Chien</i>	1	Masculino
Xavier Villaverde	2004 - <i>Trece Campanadas</i>	1	Masculino
Yvette Biro	2002 - <i>A Jangada De Pedra</i>	1	Feminino
Zina Modiano	2006 - <i>La Vie Privée</i>	1	Feminino

Guionistas em Portugal 1991-2019				
Mulheres	Mulheres (%)	Homens	Homens (%)	Total
103	21,46	377	78,54	480

Exclusivamente Guionistas		
Total	Mulheres	Homens
254	63	191

Número de Filmes por Guionista										
Total Guio.	1 filme	2 filmes	3 filmes	4 filmes	5 filmes	6 filmes	7 filmes	8 filmes	13 filmes	20 filmes
480	361	54	23	18	4	7	6	5	1	1
<b>M</b>	75	12	7	5	0	1	1	2	0	0
<b>H</b>	286	42	16	13	4	6	5	3	1	1

**M** – Mulheres

**H** - Homens

# [ANEXO 3 – REALIZADORES PORTUGUESES 1991-2019]

Realizadores	Filmes	Número de Filmes	Sexo
Aida Bégic	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Feminino
Alain Fresnot	2002 - <i>Desmundo</i>	1	Masculino
Alain Tanner	1998 - <i>Requiem</i>	1	Masculino
Alberto Seixas Santos	1991 - <i>O Paraíso Perdido</i> 1995 - <i>Paraíso Perdido</i> 1999 - <i>Mal</i> 2010 - <i>E o Tempo Passa</i>	4	Masculino
Alberto Serra	2016 - <i>A Morte de Luís XIV</i>	1	Masculino
Alice de Andrade	2004 - <i>O Diabo a Quatro</i>	1	Feminino
Ana Díez	1997 - <i>Todo Esta Oscuro</i>	1	Feminino
Ana Luísa Guimarães	1991 - <i>Nuvem</i>	1	Feminino
André Delhayé	2000 - <i>Até amanhã</i>	1	Masculino
André Gil Mata	2018 - <i>A Árvore</i>	1	Masculino
André Klotzel	2000 - <i>Memórias Póstumas</i>	1	Masculino
Andrzej Jakimowski	2013 - <i>Imagine</i>	1	Masculino
Andrzej Zulawski	2015 - <i>Cosmos</i>	1	Masculino
Angela Schanelec	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Feminino
Angelo Defanti	2019 - <i>O Clube Dos Anjos</i>	1	Masculino
Anna da Palma	2003 - <i>Sem ela</i>	1	Feminino
António Campos	1992 - <i>Terra Fria</i>	1	Masculino

António Da Cunha Telles	1993 - <i>Pandora</i> 1995 - <i>Setembro e uma ternura confusa</i> 2004 - <i>Kiss Me</i>	3	Masculino
António de Macedo	1991 - <i>A Maldição de Marialva</i> 1993 - <i>Chá forte com limão</i> 2016 - <i>O Segredo das Pedras Vivas</i>	3	Masculino
António Ferreira	2001 - <i>Esquece tudo o que te disse</i> 2010 - <i>Embargo</i> 2018 - <i>Pedro e Inês</i>	3	Masculino
António Pinhão Botelho	2018 - <i>Ruth</i>	1	Masculino
António-Pedro Vasconcelos	1992 - <i>Aqui d'EL Rey!</i> 1999 - <i>Jaime</i> 2003 - <i>Os Imortais</i> 2007 - <i>Call Girl</i> 2010 - <i>A Bela e o Paparazzo</i> 2014 - <i>Os Gatos não têm vertigens</i> 2015 - <i>Amor Impossível</i> 2018 - <i>Parque Mayer</i>	8	Masculino
Artur Ribeiro	2001 - <i>Duplo Exílio</i>	1	Masculino
Artur Semedo	1991 - <i>Um Crime de Luxo</i>	1	Masculino
Artur Serra Araújo	2007 - <i>Suicídio Encomendado</i>	1	Masculino
Arturo Ripstein	2002 - <i>A Virgem Da Luxúria</i>	1	Masculino
Atsushi Funahashi	2017 - <i>Amantes na Fronteira</i>	1	Masculino
Benoît Jacquot	2016 - <i>Até Nunca</i>	1	Masculino
Bille August	1994 - <i>A Casa Dos Espíritos</i> 2013 - <i>Comboio Noturno para Lisboa</i>	2	Masculino



Bruno de Almeida	1999 - <i>Em Fuga</i> 2007 - <i>The Lovebirds</i> 2012 - <i>Operação Outono</i> 2016 - <i>Cabaret Maxime</i>	4	Masculino
Bruno Gascon	2018 - <i>Carga</i>	1	Masculino
Carlos Coelho da Silva	2005 - <i>O Crime do Padre Amaro</i> 2009 - <i>Uma Aventura na Casa Assombrada</i>	2	Masculino
Carlos Conceição	2018 - <i>Flores para Godzilla</i>	1	Masculino
Carlos da Silva	1996 - <i>Mortinho por Chegar a Casa</i>	1	Masculino
Carlos Diegues	2017 - <i>O Grande Circo Místico</i>	1	Masculino
Carlos Saboga	2015 - <i>A Uma Hora Incerta</i>	1	Masculino
Catarina Ruivo	2003 - <i>André Valente</i> 2007 - <i>Daqui P'rá Frente</i> 2011 - <i>Em segunda mão</i>	3	Feminino
Cecília Amado	2011 - <i>Capitães da Areia</i>	1	Feminino
Cláudia Tomaz	2000 - <i>Noites</i> 2003 - <i>Nós</i>	2	Feminino
Cristi Puiu	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Daniel Schmidt	2018 - <i>Diamantino</i>	1	Masculino
Daniel Sousa	2008 - <i>100 Volta</i>	1	Masculino
Daniela Thomas	2016 - <i>Vazante</i>	1	Feminino
Dennis Berry	2018 - <i>Selvagens</i>	1	Masculino
Didier Le Pêcheur	1996 - <i>Des Nouvelles Du Bon Dieu</i>	1	Masculino
Diego Fernández Pujol	2013 - <i>Rincón de Darwin</i>	1	Masculino

Djalma Limongi Batista	1998 - <i>Bocage - O Triunfo Do Amor</i>	1	Masculino
Edgar Feldman	2004 - <i>Querença</i>	1	Masculino
Edgar Pêra	1994 - <i>Manual de Evasão</i> 1996 - <i>A Konspiração dos 1000 Tympanos</i> 2001 - <i>A Janela</i> 2007 - <i>Rio Turvo</i> 2010 - <i>O Barão</i> 2014 - <i>Virados do Avesso</i> 2018 - <i>Caminhos Magnéticos</i>	7	Masculino
Eduardo Condorcet	2006 - <i>667</i>	1	Masculino
Eduardo Geda	1993 - <i>Passagem por Lisboa</i>	1	Masculino
Eduardo Guedes	1994 - <i>Pax</i>	1	Masculino
Eduardo Valente	2009 - <i>No Meu Lugar</i>	1	Masculino
Eugène Green	2009 - <i>A Religiosa Portuguesa</i>	1	Masculino
F. J. Ossang	1992 - <i>Tesouro Das Ilhas Cadelas</i> 2017 - <i>9 Dedos</i>	2	Masculino
Fernando Alle	2019 - <i>Mutant Blast</i>	1	Masculino
Fernando de Almeida e Silva	1995 - <i>Carga Infernal</i> 1997 - <i>A Tempestade da Terra</i>	2	Masculino
Fernando Fragata	1997 - <i>Um Sol Ideal</i> 1998 - <i>Pesadelo Cor De Rosa</i> 2005 - <i>Sorte Nula</i> 2010 - <i>Contraluz</i>	4	Masculino
Fernando Lopes	1993 - <i>O Fio do Horizonte</i> 2001 - <i>O Delfim</i> 2004 - <i>Lá Fora</i> 2006 - <i>98 Octanas</i> 2009 - <i>Os Sorrisos do Destino</i> 2011 - <i>Em Câmara Lenta</i>	6	Masculino

Fernando Matos Silva	1993 - <i>Ao Sul</i> 2002 - <i>O Rapaz do Trapézio Voador</i>	2	Masculino
Fernando Rocha	1999 - <i>Trânsito Local</i>	1	Masculino
Fernando Vendrell	1998 - <i>Fintar o Destino</i> 2001 - <i>O Gotejar da Luz</i> 2005 - <i>Pele</i> 2017 - <i>Aparição</i>	4	Masculino
Filipa Reis	2018 - <i>Djon África</i>	1	Feminino
Flora Gomes	1992 - <i>Os Olhos Azuis de Yonta</i> 1996 - <i>Po Di Sangui</i> 2002 - <i>Nha Fala</i> 2011 - <i>A República Di Mininus</i>	4	Masculino
Florence Colombani	2006 - <i>L'étrangère</i>	1	Feminino
Florence Strauss	1995 - <i>No Recreio Dos Grandes</i>	1	Feminino
Francisco Manso	1997 - <i>O Testamento do Senhor Nepumoceno da Silva Araújo</i> 2008 - <i>A Ilha dos Escravos</i> 2008 - <i>O Último Condenado à morte</i> 2009 - <i>Assalto ao Santa Maria</i> 2011 - <i>O Cônsul de Bordeus</i> 2017 - <i>Os Dois Irmãos</i>	6	Masculino
Frederico Serra	2005 - <i>Coisa Ruim</i> 2008 - <i>Entre os Dedos</i>	2	Masculino
Gabriel Abrantes	2018 - <i>Diamantino</i>	1	Masculino
Gabriel Auer	2001 - <i>The Bird Watcher</i>	1	Masculino
George Felner	2005 - <i>Manô</i>	1	Masculino
George Sluizer	2002 - <i>A Jangada De Pedra</i>	1	Masculino
Gonçalo Galvão Teles	2014 - <i>Gelo</i>	1	Masculino

Gonçalo Waddington	2019 - <i>Patrick</i>	1	Masculino
Gonzalo Tapia	2002 - <i>Lena</i>	1	Masculino
Guy Gonçalves	2011 - <i>Capitães da Areia</i>	1	Masculino
Helvécio Ratton	1998 - <i>Amor &amp; Cia.</i>	1	Masculino
Hugo Alves	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Masculino
Hugo Diogo	2010 - <i>Marginais</i>	1	Masculino
Hugo Martins	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i> 2011 - <i>A Vida do Averso</i>	2	Masculino
Hugo Santiago	2002 - <i>O Lobo Da Costa Oeste</i>	1	Masculino
Hugo Vieira da Silva	2006 - <i>Body Rice</i> 2015 - <i>Posto-Avançado do Progresso</i>	2	Masculino
Ico Costa	2019 - <i>Alva</i>	1	Masculino
Imanol Uribe	2004 - <i>El Viaje de Carol</i> 2013 - <i>Miel de Naranjas (Doce Amargo Amor)</i>	2	Masculino
Inês de Medeiros	2001 - <i>O Fato Completo Ou À Procura De Alberto</i>	1	Feminino
Inês Oliveira	2009 - <i>Cinerama</i> 2013 - <i>Bobô</i>	2	Feminino
Isild Le Besco	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Feminino
Ivo M. Ferreira	2009 - <i>Águas Mil</i> 2015 - <i>Cartas Da Guerra</i> 2019 - <i>Hotel Império</i>	3	Masculino
Jacinto Lucas Pires	2015 - <i>Triplo A</i>	1	Masculino
JC Falcón	2006 - <i>La Caja</i>	1	Masculino

Jean-Claude Biette	1999 - <i>Três Pontes Sobre O Rio</i>	1	Masculino
Jean-Luc Godard	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Jeanne Waltz	2003 - <i>Daqui P'ra Alegria</i>	1	Feminino
João Alves	2018 - <i>Inner Ghosts</i>	1	Masculino
João Botelho	1992 - <i>No Dia dos meus Anos</i> 1993 - <i>Aqui na Terra</i> 1994 - <i>Três Palmeiras</i> 1998 - <i>Tráfico</i> 2001 - <i>Quem És Tu?</i> 2003 - <i>A Mulher que acreditava ser presidente dos Estados Unidos da América</i> 2005 - <i>O Fatalista</i> 2007 - <i>Corrupção</i> 2008 - <i>A Corte do Norte</i> 2010 - <i>Filme Do Desassossego</i> 2013 - <i>Os Maias - Alguns Episódios Da Vida Romântica</i> 2016 - <i>O Cinema. Manoel de Oliveira e Eu</i> 2017 - <i>Peregrinação</i>	13	Masculino
João Brehm	1993 - <i>Transparências em Prata</i>	1	Masculino
João Canijo	1991 - <i>Filha da Mãe</i> 1998 - <i>Sapatos Pretos</i> 2000 - <i>Ganhar a Vida</i> 2003 - <i>Noite Escura</i> 2007 - <i>Mal Nascida</i> 2011 - <i>Sangue do meu sangue</i> 2016 - <i>Fátima</i>	7	Masculino
João Cesar Monteiro	1992 - <i>O Último Mergulho</i> 1995 - <i>A Comédia de Deus</i> 1997 - <i>Le Bassin De John Wayne</i> 1998 - <i>As Bodas De Deus</i> 2000 - <i>Branca de Neve</i> 2003 - <i>Vai e Vem</i>	6	Masculino

## [ANEXO 3 – REALIZADORES PORTUGUESES 1991-2019]

João Correa	2011 - <i>O Cônsul de Bordeus</i>	1	Masculino
João Guerra	1993 - <i>Longe Daqui</i>	1	Masculino
João Jardim	2014 - <i>Getúlio</i>	1	Masculino
João Leitão	2015 - <i>Capitão Falcão: O Filme</i>	1	Masculino
João Maia	2019 - <i>Variações</i>	1	Masculino
João Mário Grilo	1993 - <i>O Fim do Mundo</i> 1996 - <i>Os Olhos da Ásia</i> 1998 - <i>Longe Da Vista</i> 2001 - <i>451 Forte</i> 2002 - <i>A Falha</i> 2009 - <i>Duas Mulheres</i>	6	Masculino
João Miller	2018 - <i>Djon África</i>	1	Masculino
João Nicolau	2010 - <i>A Espada e a Rosa</i> 2015 - <i>John From</i>	2	Masculino
João Nuno Pinto	2010 - <i>América</i> 2019 - <i>Mosquito</i>	2	Masculino
João Pedro Rodrigues	2000 - <i>O Fantasma</i> 2005 - <i>Odete</i> 2009 - <i>Morrer como um Homem</i> 2016 - <i>O Ornitólogo</i>	4	Masculino
João Pinto Nogueira	1997 - <i>Do Outro Lado do Tejo</i>	1	Masculino
João Ribeiro	2010 - <i>O Último Vão do Flamingo</i> 2019 - <i>Avó Dezanove e o Segredo Do Soviético</i>	2	Masculino
João Salaviza	2015 - <i>Montanha</i>	1	Masculino
João Trábulo	2010 - <i>Sombras</i>	1	Masculino
João Viana	2018 - <i>Our Madness</i>	1	Masculino

Joaquim Leitão	1991 - <i>Ao Fim da Noite</i> 1993 - <i>Uma Vida Normal</i> 1995 - <i>Adão e Eva</i> 1997 - <i>Tentação</i> 1999 - <i>Inferno</i> 2005 - <i>Até amanhã camaradas</i> 2007 - <i>20,13 Purgatório</i> 2009 - <i>A Esperança está onde menos se espera</i> 2012 - <i>Quarta Divisão</i> 2017 - <i>Índice Médio de Felicidade</i> 2018 - <i>O Fim da Inocência</i>	11	Masculino
Joaquim Pinto	1992 - <i>Das Tripas coração</i>	1	Masculino
Joaquim Sapinho	1995 - <i>Corte de Cabelo</i> 2001 - <i>A Mulher Polícia</i> 2009 - <i>Deste lado da ressurreição</i> 2009 - <i>A Regra</i> 2017 - <i>História De Uma Surfista</i>	5	Masculino
Joël Farges	1992 - <i>Amok</i>	1	Masculino
Jom Tob Azulay	1995 - <i>O Judeu</i>	1	Masculino
Jorge António	1993 - <i>O Miradouro da Lua</i> 2016 - <i>A Ilha dos Cães</i>	2	Masculino
Jorge Cramez	2007 - <i>O capacete dourado</i> 2017 - <i>Amor Amor</i>	2	Masculino
Jorge Marecos Duarte	1993 - <i>Encontros Imperfeitos</i>	1	Masculino
Jorge Monte Real	2009 - <i>A Última Famel</i>	1	Masculino
Jorge Paixão Costa	1992 - <i>Adeus Princesa</i> 2007 - <i>O Mistério Da Estrada De Sintra</i>	2	Masculino
Jorge Queiroga	2006 - <i>Atrás das Nuvens</i>	1	Masculino
Jorge Sanchez-Cabezudo	2006 - <i>La Noche de los Girasoles</i>	1	Masculino

Jorge Silva Melo	1993 - <i>Coitado do Jorge</i> 1996 - <i>A Linha da Vida</i> 2000 - <i>António. Um Rapaz De Lisboa</i>	3	Masculino
Jorge Sluizer	1996 - <i>Mortinho por Chegar a Casa</i>	1	Masculino
José Álvaro Morais	2000 - <i>Peixe Lua</i> 2003 - <i>Quaresma</i>	2	Masculino
José Barahona	2015 - <i>Estive Em Lisboa E Lembrei De Você</i>	1	Masculino
José Carlos de Oliveira	1997 - <i>Inês de Portugal</i> 2003 - <i>Preto E Branco</i> 2005 - <i>Um Rio Chamado Tempo, Uma Casa Chamada Terra</i> 2010 - <i>Quero ser uma estrela</i>	4	Masculino
José de Sá Caetano	2004 - <i>Maria e as Outras</i>	1	Masculino
José Farinha	2008 - <i>O Inimigo sem rosto</i>	1	Masculino
José Fonseca e Costa	1996 - <i>Cinco Dias, Cinco Noites</i> 2003 - <i>O Fascínio</i> 2006 - <i>Viúva Rica Solteira não Fica</i> 2016 - <i>Axilas</i>	4	Masculino
José Nascimento	1998 - <i>A Lua Deitada</i> 1999 - <i>Tarde Demais</i> 2007 - <i>Lobos</i>	3	Masculino
José Pedro Sousa	2000 - <i>Kuzz</i>	1	Masculino
José Sacramento	2006 - <i>Filme da Treta</i>	1	Masculino
Juan Carlos Medina	2012 - <i>Insensíveis</i>	1	Masculino
Juan Miñón	1995 - <i>Baltazar-El Castrado</i>	1	Masculino
Kamen Kalev	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Karim Ainouz	2006 - <i>O Céu de Suely</i>	1	Masculino



# [ANEXO 3 – REALIZADORES PORTUGUESES 1991-2019]

Laurence Ferreira Barbosa	2004 - <i>Ordo</i> 2017 - <i>Todos os Sonhos do Mundo</i>	2	Feminino
Leandro Ferreira	1991 - <i>Vertigem</i>	1	Masculino
Leão Lopes	1995 - <i>Ilhéu De Contenda</i>	1	Masculino
Leonardo Di Costanzo	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Leonel Vieira	1997 - <i>A Sombra dos Abutres</i> 1998 - <i>Zona J</i> 2001 - <i>A Bomba</i> 2002 - <i>A Selva</i> 2005 - <i>Um Tiro no Escuro</i> 2007 - <i>Julgamento</i> 2008 - <i>Arte de Roubar</i> 2015 - <i>O Último Animal</i>	8	Masculino
Licínio Azevedo	2011 - <i>Virgem Margarida</i> 2016 - <i>Comboio de Sal e Açúcar</i>	2	Masculino
Lionel Baier	2014 - <i>As Ondas de Abril</i>	1	Masculino
Lucia Murat	2017 - <i>Praça Paris</i>	1	Feminino
Luís Alvarães	1992 - <i>O Medo</i> 1997 - <i>O Oiro do Bandido</i>	2	Masculino
Luís Avilés Baqueiro	2010 - <i>Retornos</i>	1	Masculino
Luís Filipe Rocha	1991 - <i>Amor e Dedinhos de Pé</i> 1995 - <i>Sinais de Fogo</i> 1996 - <i>Adeus, Pai</i> 2001 - <i>Camarate</i> 2003 - <i>A Passagem da Noite</i> 2007 - <i>A Outra Margem</i> 2015 - <i>Cinzento e Negro</i>	7	Masculino
Luís Fonseca	2003 - <i>Antes que o tempo mude</i>	1	Masculino

Luís Galvão Teles	1991 - <i>Retrato de Família</i> 1997 - <i>Elas</i> 2003 - <i>Tudo isto é Fado</i> 2007 - <i>Dot.com</i> 2014 - <i>Gelo</i> 2016 - <i>Refrigerantes e Canções de Amor</i>	6	Masculino
Luís Ismael	2018 - <i>Bad Investigate</i>	1	Masculino
Luiz Alberto Pereira	1999 - <i>Hans Staden</i> 2010 - <i>As Doze Estrelas</i>	2	Masculino
Mafalda Correia	2019 - <i>Mutant Blast</i>	1	Feminino
Manoel de Oliveira	1991 - <i>A Divina Comédia</i> 1992 - <i>O Dia do Desespero</i> 1993 - <i>Vale Abraão</i> 1994 - <i>A Caixa</i> 1995 - <i>O Convento</i> 1996 - <i>Party</i> 1997 - <i>Viagem ao Princípio do Mundo</i> 1998 - <i>Inquietude</i> 1999 - <i>A Carta</i> 2000 - <i>Palavra e Utopia</i> 2001 - <i>Vou para Casa</i> 2002 - <i>O Princípio da Incerteza</i> 2003 - <i>Um Filme Falado</i> 2004 - <i>O Quinto Império</i> 2005 - <i>Espelho Mágico</i> 2006 - <i>Belle Toujours</i> 2007 - <i>Cristóvão Colombo - O Enigma</i> 2009 - <i>Singularidades De Uma Rapariga Loura</i> 2010 - <i>O Estranho caso de Angélica</i> 2012 - <i>O Gebo e a Sombra</i>	20	Masculino

# [ANEXO 3 – REALIZADORES PORTUGUESES 1991-2019]

Manuel Mozos	1999 - <i>Quando Troveja</i> 2002 - <i>Xavier</i> 2008 - <i>4 Copas</i> 2017 - <i>Ramiro</i>	4	Masculino
Manuela Viegas	1998 - <i>Cada um com a sua noite</i> 1999 - <i>Glória</i>	2	Feminino
Marc Recha	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Marcel Barrena	2016 - <i>100 Metros</i>	1	Masculino
Marcela Said	2018 - <i>Los Perros</i>	1	Feminino
Marcelo Félix	2016 - <i>Paul</i>	1	Masculino
Marcelo Gomes	2017 - <i>Joaquim</i>	1	Masculino
Márcio Laranjeira	2015 - <i>Uma Rapariga da Sua Idade</i>	1	Masculino
Marco Martins	2005 - <i>Alice</i> 2009 - <i>Como Desenhar um Círculo Perfeito</i> 2016 - <i>São Jorge</i>	3	Masculino
Margarida Cardoso	2004 - <i>A Costa dos Murmúrios</i> 2012 - <i>Yvone Kane</i>	2	Feminino
Margarida Gil	1993 - <i>Rosa Negra</i> 1999 - <i>O Anjo da Guarda</i> 2004 - <i>Adriana</i> 2009 - <i>Perdida Mente</i> 2011 - <i>Paixão</i> 2018 - <i>Mar</i>	6	Feminino
Maria Clara Escobar	2019 - <i>Desterro</i>	1	Feminino
Maria de Medeiros	1991 - <i>A Morte do Príncipe</i> 2000 - <i>Capitães de Abril</i>	2	Feminino
Marian Handwerker	1993 - <i>Marie</i>	1	Masculino

Mário Barroso	2004 - <i>O Milagre Segundo Salomé</i> 2008 - <i>Um Amor de Perdição</i>	2	Masculino
Mario Camus	1999 - <i>A Cidade Dos Prodígios</i>	1	Masculino
Markus Heltschl	2005 - <i>Der gläserne Blick</i>	1	Masculino
Menelaos Karamaghiolis	2011 - <i>J.A.C.E.</i>	1	Masculino
Michael Sturminger	2013 - <i>Variações de Casanova</i>	1	Masculino
Michel Piccoli	2002 - <i>A Praia Negra</i>	1	Masculino
Miguel Clara Vasconcelos	2016 - <i>Encontro Silencioso</i>	1	Masculino
Miguel Faria Jr.	2001 - <i>O Xangô De Baker Street</i>	1	Masculino
Miguel Gomes	2004 - <i>A cara que mereces</i> 2008 - <i>Aquele querido mês de Agosto</i> 2012 - <i>Tabu</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 1 - O Inquieto</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 2 - O Desolado</i> 2015 - <i>As Mil E Uma Noites - Volume 3 - O Encantado</i>	6	Masculino
Miguel Gonçalves Mendes	2007 - <i>Floripes</i>	1	Masculino
Mónica Santana Baptista	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Feminino
Nicolau Breyner	2008 - <i>Contrato</i>	1	Masculino
Nuno Bernardo	2019 - <i>Gabriel</i>	1	Masculino
Nuno Rocha	2016 - <i>A Mãe é que sabe</i>	1	Masculino
Orlando Fortunato	2005 - <i>Comboio da Canhoca</i>	1	Masculino
Oswaldo Caldeira	2017 - <i>Histórias De Alice</i>	1	Masculino

# [ANEXO 3 – REALIZADORES PORTUGUESES 1991-2019]

Paco Lucio	1999 - <i>A Sombra De Cain</i>	1	Masculino
Paco R. Baños	2019 - <i>522. Um Gato, Um Chinês e o Meu Pai</i>	1	Masculino
Pal Erdoss	1994 - <i>Laços De Sangue</i>	1	Masculino
Paolo Marinou-Blanco	2007 - <i>Goodnight Irene</i>	1	Masculino
Patricia Plattner	1995 - <i>O Livro De Cristal</i> 2009 - <i>Bazar</i>	2	Feminino
Patrícia Raposo	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Feminino
Patrícia Sequeira	2018 - <i>SNU</i>	1	Feminino
Patrick Mimouni	1994 - <i>La Ville Mauresque</i>	1	Masculino
Paul Auster	2006 - <i>The Inner Life Of Martin Frost</i>	1	Masculino
Paulo Caldas	2011 - <i>País do Desejo</i>	1	Masculino
Paulo Castro	2000 - <i>Cães Raivosos</i>	1	Masculino
Paulo Filipe Monteiro	2016 - <i>Zeus</i>	1	Masculino
Paulo Leite	2018 - <i>Inner Ghosts</i>	1	Masculino
Paulo Nascimento	2005 - <i>Diário de um Novo Mundo</i>	1	Masculino
Paulo Rebelo	2009 - <i>Efeitos Secundários</i>	1	Masculino
Paulo Rocha	1998 - <i>O Rio do Ouro</i> 2000 - <i>A Raiz do Coração</i> 2004 - <i>Vanitas</i> 2011 - <i>Se Eu Fosse Ladrão... Roubava</i>	4	Masculino
Pedro Cabeleira	2017 - <i>Verão Danado</i>	1	Masculino
Pedro Caldas	2010 - <i>Guerra Civil</i>	1	Masculino

Pedro Costa	1991 - <i>Sangue</i> 1994 - <i>Casa de Lava</i> 1997 - <i>Ossos</i> 2006 - <i>Juventude em Marcha</i> 2014 - <i>Cavalo Dinheiro</i> 2019 - <i>Vitalina Varela</i>	6	Masculino
Pedro Palma	2017 - <i>Time Zone</i>	1	Masculino
Pedro Pinho	2013 - <i>Um Fim do Mundo</i> 2015 - <i>A Fábrica De Nada</i>	2	Masculino
Pedro Ruivo	1992 - <i>A Força do Atrito</i>	1	Masculino
Pocas Pascoal	2011 - <i>Alda E Maria – Por Aqui Tudo Bem</i>	1	Feminino
Pol Cruchten	1996 - <i>Black Dju</i>	1	Masculino
Quirino Simões	1991 - <i>Eternidade</i>	1	Masculino
Ramón Barea	2005 - <i>El Coche De Pedales</i>	1	Masculino
Rámon de los Santos	2018 - <i>Tiro e Queda</i>	1	Masculino
Raoul Ruiz	1994 - <i>Fado Maior E Menor</i> 2001 - <i>Combat D'amour En Songe</i> 2010 - <i>Mistérios de Lisboa</i>	3	Masculino
Raquel Freire	2001 - <i>Rasganço</i> 2008 - <i>Veneno Cura</i>	2	Feminino
Ricardo Costa	1996 - <i>Herança de Pedra</i>	1	Masculino
Ricardo Pinto e Silva	2010 - <i>Dores e Amores</i>	1	Masculino
Rita Azevedo Gomes	2001 - <i>Frágil como o Mundo</i> 2011 - <i>A Vingança de uma Mulher</i> 2018 - <i>A Portuguesa</i>	3	Feminino
Rita Nunes	2018 - <i>Linhas Tortas</i>	1	Feminino

Roberto Faenza	1995 - <i>Afirma Pereira</i>	1	Masculino
Rodrigo Areias	2011 - <i>Estrada de Palha</i> 2015 - <i>Ornamento e Crime</i>	2	Masculino
Rosa Coutinho Cabral	2005 - <i>Lavado em Lágrimas</i>	1	Feminino
Rosemberg Cariry	1994 - <i>A Saga Do Guerreiro Alumioso</i>	1	Masculino
Rui Santos	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Masculino
Ruy Guerra	2000 - <i>Estorvo</i> 2003 - <i>Portugal S.A.</i> 2006 - <i>O Veneno da Madrugada</i>	3	Masculino
Sana Na N'Hada	2012 - <i>Kadjike</i>	1	Masculino
Sandro Aguilar	2008 - <i>A Zona</i> 2018 - <i>Mariphasa</i>	2	Masculino
Sergei Loznitsa	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Sérgio Graciano	2017 - <i>Perdidos</i>	1	Masculino
Sérgio Tréfaut	2010 - <i>Voyage au Portugal</i> 2016 - <i>Raiva</i>	2	Masculino
Sharunas Bartas	1997 - <i>The House</i>	1	Masculino
Sol de Carvalho	2006 - <i>O Jardim do Outro Homem</i> 2018 - <i>Mabata Bata</i>	2	Masculino
Solveig Nordlund	1993 - <i>Até Amanhã, Mário</i> 1998 - <i>Comédia Infantil</i> 2001 - <i>Aparelho Voador A Baixa Altitude</i> 2003 - <i>A Filha</i> 2011 - <i>A Morte de Carlos Gardel</i>	5	Feminino
Susana Nobre	2018 - <i>Tempo Comum</i>	1	Feminino

# [ANEXO 3 – REALIZADORES PORTUGUESES 1991-2019]

Susanne Bier	1993 - <i>Chez Moi</i>	1	Feminino
Suzana De Moraes	1994 - <i>Mil E Uma</i>	1	Feminino
Telmo Martins	2010 - <i>Um Funeral à Chuva</i>	1	Masculino
Teresa Prata	2006 - <i>Terra Sonâmbula</i>	1	Feminino
Teresa Villaverde	1991 - <i>A Idade Maior</i> 1994 - <i>Três Irmãos</i> 1998 - <i>Os Mutantes</i> 2001 - <i>Água E Sal</i> 2006 - <i>Transe</i> 2011 - <i>Cisne</i> 2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i> 2017 - <i>Colo</i>	8	Feminino
Tiago Guedes	2005 - <i>Coisa Ruim</i> 2008 - <i>Entre os Dedos</i> 2019 - <i>Tristeza e Alegria na vida das Girafas</i> 2019 - <i>A Herdade</i>	4	Masculino
Tiago Nunes	2010 - <i>O Que Há de Novo no Amor?</i>	1	Masculino
Ursula Meier	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Feminino
Valeria Sarmiento	1995 - <i>Elle</i> 2012 - <i>Linhas de Wellington</i>	2	Feminino
Valérie Massadian	2017 - <i>Milla</i>	1	Feminino
Vicente Alves do Ó	2010 - <i>Quinze Pontos Na Alma</i> 2011 - <i>Floribela</i> 2017 - <i>AL Berto</i> 2018 - <i>Golpe de Sol</i>	4	Masculino
Vicente Aranda	2003 - <i>Joana A Louca</i>	1	Masculino
Vicente Ferraz	2013 - <i>A Estrada 47</i>	1	Masculino
Vicente Jorge Silva	1997 - <i>Porto Santo</i>	1	Masculino



## [ANEXO 3 – REALIZADORES PORTUGUESES 1991-2019]

Vincenzo Marra	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Vitor Gonçalves	2010 - <i>A Vida Invisível</i>	1	Masculino
Vladimir Perisic	2014 - <i>Pontes de Sarajevo</i>	1	Masculino
Walter Avancini	1994 - <i>Tordesilhas - O Sonho Do Rei</i>	1	Masculino
Walter Carvalho	2010 - <i>Budapest</i>	1	Masculino
Werner Schroeter	2008 - <i>Nuit De Chien</i>	1	Masculino
Xavier Villaverde	2004 - <i>Trece Campanadas</i>	1	Masculino
Zezé Gamboa	2004 - <i>O Herói</i> 2011 - <i>O Grande Kilapy</i>	2	Masculino
Zina Modiano	2006 - <i>La Vie Privée</i>	1	Feminino

Realizadores em Portugal 1991-2019				
Mulheres	Mulheres (%)	Homens	Homens (%)	Total
45	17,44	213	82,56	258

Exclusivamente Realizadores		
Total	Mulheres	Homens
32	5	27

Número de Filmes por Realizador											
Total Real.	1 filme	2 filmes	3 filmes	4 filmes	5 filmes	6 filmes	7 filmes	8 filmes	11 filmes	13 filmes	20 filmes
258	181	35	11	12	2	8	3	3	1	1	1
<b>M</b>	31	9	2	0	1	1	0	1	0	0	0
<b>H</b>	150	26	9	12	1	7	3	2	1	1	1

**M** – Mulheres

**H** – Homens

Ano	Guionista Mulher	Guionista Mulher (%)	Guionista Homem	Guionista Homem (%)	Total
1991	3	12,5	21	87,5	24
1992	4	16,67	20	83,33	24
1993	6	17,65	28	82,35	34
1994	2	14,29	12	85,71	14
1995	6	18,18	27	81,82	33
1996	3	16,67	15	83,33	18
1997	2	8	23	92	25
1998	6	24	19	76	25
1999	5	19,23	21	80,77	26
2000	7	28	18	72	25
2001	8	26,67	22	73,33	30
2002	7	28	18	72	25
2003	7	29,17	17	70,83	24
2004	10	30,3	23	69,7	33
2005	3	12	22	88	25
2006	10	27,03	27	72,97	37
2007	6	17,65	28	82,35	34
2008	3	14,29	18	85,71	21
2009	9	26,47	25	73,53	34
2010	9	20,93	34	79,07	43
2011	9	27,27	24	72,73	33
2012	2	16,67	10	83,33	12
2013	3	25	9	75	12
2014	5	20	20	80	25
2015	5	16,67	25	83,33	30
2016	3	10,71	25	89,29	28
2017	7	25	21	75	28
2018	10	33,33	20	66,67	30
2019	2	11,76	15	88,24	17

Guionistas em Portugal 1991-2019				
Mulheres	Mulheres (%)	Homens	Homens (%)	Total
103	21,46	377	78,54	480

Ano	Realizador Mulher	Realizador Mulher (%)	Realizador Homem	Realizador Homem (%)	Total
1991	3	21,43	11	78,57	14
1992	0	0	12	100	12
1993	3	16,67	15	83,33	18
1994	2	15,38	11	84,62	13
1995	3	20	12	80	15
1996	0	0	12	100	12
1997	1	6,67	14	93,33	15
1998	3	18,75	13	81,25	16
1999	2	14,29	12	85,71	14
2000	2	14,29	12	85,71	14
2001	5	26,32	14	73,68	19
2002	0	0	12	100	12
2003	5	27,78	13	72,22	18
2004	4	26,67	11	73,33	15
2005	1	5,56	17	94,44	18
2006	4	22,22	14	77,78	18
2007	1	5,88	16	94,12	17
2008	1	7,14	13	92,86	14
2009	3	17,65	14	82,35	17
2010	2	6,9	27	93,1	29
2011	7	33,33	14	66,67	21
2012	2	25	6	75	8
2013	1	11,11	8	88,89	9
2014	5	25	15	75	20
2015	0	0	16	100	16
2016	1	5,26	18	94,74	19
2017	4	20	16	80	20
2018	7	25,93	20	74,07	27
2019	2	14,29	12	85,71	14

Realizadores em Portugal 1991-2019				
Mulheres	Mulheres (%)	Homens	Homens (%)	Total
45	17,44	213	82,56	258





# A ARTE MUDA

## “A SEREIA DE PEDRA”

(Filme português em 7 actos)

Descrição — Grande festa dos Taboieiros, em Thimar, cidade da Extremadura portuguesa.

Na quinta do rico lavrador Fernando Alves, a grã do campo dança e bebe no som das guitarras, terríveis e harmoniosos.

É a dançarina e cantadora do maluco, uma rapariga solta, tem muitos admiradores, mas o mais favorito é Fernando Alves.

A dançarina dos Taboieiros percorre as ruas.

António Silva, o celebre moço do forçado, prepara-se para a corrida; e em breve o povo toma lugar na praça.

António, tentado pelo ferrador Pedro seu amigo, fora à festa de Fernando Alves e bevera demais. Logo à primeira pica de cara, e coitado pelo touro e não sobreviveu neste abastante, deixando uma viúva com três filhos nos braços e mais dívidas que haveres.

Pouco depois, com caputo de todos, o rico lavrador Fernando Alves casa-se com Rita, moça do campo.

...

Domando a cidade do Thimar, ergue-se o Convento de Christo, antiga fortaleza de Templários.

Pedro, ferrador e alveitar de fama, candeio do ofício, é o primeiro guarda do Convento.

Nas ruínas do Castelo habita o curandeiro Frasco, bom homem e filósofo a seu modo.

Ora, pouco antes do casamento de Fernando Alves, o curandeiro viu uma malograda, uma mulher embalsamada, uma criança recém-nascida, entre as ruínas e logo a seguir desapareceram.

Não conseguindo descobrir a mulher, Frasco pegou na criança e levou-a a Pedro. Nesse mesmo instante, Leonor, a viúva do moço do forçado, batia à porta. Vinha pedir conselho a Pedro, pensava em fugir com o filho para o Brasil.

Encontrava-se na maior miséria. O curandeiro convenceu-o. Pedro a tomar conta da engratada e no mesmo tempo de Leonor, que creará a pobre criança juntamente com o seu filho e tomará conta da casa do guarda.

...

Passaram-se alguns annos.

A engratada tornou-se uma linda moça a quem deram o nome de Maria. Claudio, filho de Leonor e de pai alcoólico, é aleijado. Idiota e passa a vida vagando pelas ruínas, trapando pelos muros e torres, como um animal assustado.

O sentimento paternal de Pedro por Maria transformou-se em amor violento e curaria que, casando com a sua protegida, que aceita a proposta. Linda e seductora, Maria não é boa de coração. Trata mal o seu irmão de leite e Leonor a quem tanto deve.

Pedro e Maria vão fazer compras no mercado da cidade. Aí vem um acidente na diligência obrigando-os a parar no caminho. Um jovem e elegante passageiro aproveita o ensejo para fazer a corte a Maria, que não o repelle.

No dia seguinte este homem apresenta-se no Convento. É um engenheiro e architecto encarregado pelo governo de dirigir certas obras no edificio. Traz uma carta official, que obriga Pedro a dar-lhe alojamento.

As obras começam logo.

O engenheiro Miguel Alves era orphão. Recolhido e protegido por seu tio o lavrador Fernando Alves, que lhe servia de pai, viveu em casa d'elle até ao seu casamento com Maria. Esta, cunhada da esposa de seu marido pelo sobrinho, e recusa de que viesse a herdar uma parte da fortuna de Pedro. Não desamou enquanto não dispôs o tio contra elle. Fernando Alves morreu ha muitos annos e Miguel não lembra a vez da sua vida.

Agora, no Convento, Miguel continuava a sua corte a Maria. Por fim, a engratada moça, ora se deitava nua, ora se cobria, deixando-o cada vez mais na sua estranha seducção.

Uma tarde, num claustro deserto, o pobre Claudio que, secretamente, está apaixonado tambem por Maria, agarra-a e tenta violá-la. Miguel accede aos gritos da moça e livra-a do dolo. Este, furioso por ter a do bocado por Miguel, vai de municipal a Pedro, que se propõe para o claustro onde, desapparecido dos dois, ouve Maria combinar com Miguel um encontro naquela mesma noite, junto da sereia de Pedra.

Esta sereia de Pedra, era um busto esculpido ha muitos annos por um Cavalleiro de Christo, segundo uma estranha e enociciadora aporisação que vinha de noite, perfurando o sono dos monges, presagando sempre uma desgraça. Ora Miguel tinha deparado não sem emção que esse busto se parecia extraordinariamente com Maria.

Pedro, assim de surpreender em culpados, finge nessa mesma noite partir desprovemente para a cidade, escondendo-se e espera a hora marcada para o encontro dos dois. Claudio, na simplicidade da sua alma, supõe que Maria lhe profere a Miguel por este andar bem vestido. Roda a cabeça e vê um moço de engenheiro e vai ter com Maria no momento em que ella fecunda as portas do Convento emquanto Miguel se espera tranquillamente no logar indicado.

Enganado pela claridade turva do luar e pelo facto de Miguel Pedro precipita-se sobre Claudio que, assustado lhe foge. Pedro, louco de cólera, persegue-o. O idiota, trepa por uma escada encoimada entre os muros e aporram a uma torre do castello. Pedro accede a escada e consegue alcançar o alto das muralhas, queda formidavel que arrasta o infeliz Claudio.

Pedro julga ter morto Miguel. Ferrador, dolo de horror, volta para casa. Va luz no quarto do seu

hospede, força a porta e encontra-se de frente de Miguel e Maria.

Fulminado por um ataque de apoplexia, o guarda fica para sempre completamente paralytico.

Pouco depois destes acontecimentos trágicos, Miguel e Leonor, junto de sua tão moribunda e cheia de remorsos, pede-lhe perdoar e entrega-o de levar uma carta ao curandeiro Frasco, apenas a morte a levar o que não sabia.

Miguel volta pois ao Convento cumprir a sua missão e resolve a casar-se com Maria, que não pôde esquecer.

Frasco abre a carta de Rita onde ella confessa ter sido ella quem abandonou a engratada, annos antes, nas ruínas do castello, aram de esconder uma culpa que não lhe teria permitido casar com Fernando Alves. Deixa toda a sua fortuna a seu sobrinho Miguel e entrega os seus ressores e vida amargurada, além de que a sua vida, seja lição salutar para a sua filha.

Maria, muito impressionada pela morte de Claudio e pela doença de Pedro, mudou completamente. Já não é má e caprichosa, mas sim bondosa e cheia de amargura.

Miguel casará pois com a moça regenerada, enquanto Leonor ficara junto do velho Pedro e tratará de despedaço que, mudo e immovel para sempre, guardará o segredo da tragedia de que foi autor o unico testemunha.

...

Miguel e Maria estão de frente da sereia de Pedra, da qual havia existido senão informes, deslucidos, Maria quebrou-a. Da horrivel sereia de Pedra, mensageira de desgraças, nada ficou. E Maria, que tanta parecepça tinha com ella, tornou-se boa.

Mas... não será um sonho?

O futuro poderá dizê-lo, pois a sereia, lentamente, recanvite-se um sorriso do claustrero, enquanto Miguel, confiante, aperta Maria contra o coração.

Este film irá no Palais e no Ideal.

solidão do claustrero, enquanto Miguel, confiante, aperta Maria contra o coração.

### Cinegraphicas

**COMO VIVIA EM PIANICE RUSSO**  
Do grande fim que o Avesso tem presentemente em exhibição, com o titulo dos inimigos da mulher, as scenas de mais realismo artistico são sem duvida as que se passam na villa Erena e no pânico de Moscow no principio russo que lozamente se apixona pela duquesa de Litz, são maravilhosas scenas de fantasmas, com bailado de mulheres formosissimas, verdadeiros modelos de beleza feminina, dos inimigos da mulher, tem cada uma um grande entusiasmado editor, os frequentadores de Avenida.

**UM FILM QUE CAUSOU EXITO**

EM PARIS  
A cinematographia portuguesa vai apresentar um dos seus melhores films «A sereia de Pedra», que obteve, recentemente em Paris, um grande exito. O romance de D. Virgilio de Castro e Almeida, e de uma empolgante e a sua adaptação para o cinema ganhou em beza em emção, porque todos os actrizes se empenham em exteriorizar admiravelmente todas as dores e tomas as angustias que experimentam as almas em luta.

Ainda em «A sereia de Pedra» lerá o publico o esboço de assalto a todas as perseguições de amor, tournade em Lisboa, e a arrojada escada do Convento de Christo, em Thimar, trabalho formidavel do athleta Nestor Lopes.

**UM TRABALHO FALMADO NO DESERTO DE ARIZONA**

Até certo ponto existe uma tal ou qual correlação entre as duas diologas produções da Metro-Goldwyn-Mayer, intitulas «Greeda» (Avareza), dirigida por Eric von Stroheim, e «The Great Divide» (A grande divisão), dirigida por Reginald Barker.

«Greeda» é uma adaptação de von Stroheim e de June Mathis da celebre peça de Frank Norris «McTeague» e «The Great Divide» é uma adaptação de Waldemar Young do grande drama de William Vaughn Moody.

A correlação entre os dois films, provem do facto de que algumas das suas scenas foram filmadas em pelo autor.

Von Stroheim partiu para «Death Valley» (O Valle da Morte), quando da filmagem das varias scenas de «Greeda», pois ali se desenvolviam alguns episodios descriptos pelo autor.

Reginald Barker, quando da produção de «The Great Divide», levou toda a sua companhia para o deserto de Arizona onde se passaram certas scenas da peça de Vaughn Moody.

**OS ESPECTACULOS MIXTOS DO CAPITOLIO**

Não se trata de espectaculos, apenas com films e numero de baile, os espectaculos mixtos do Capitolio são tornados, como agora, com films de valor, de marcas acreditadas e actrizes de nome — e um refresco de mais interesse, e de um successo unico.

No programma cinematographico, o «Capitolio» apresenta-nos Constante Talmage e Antonio Moreno em «Apreensão a amar» um film lido da First National, para o programma Serrador, e um film de Constante é sempre uma coisa deliciosa; ha ainda um numero de Actualidades Serrador, com noticiario militar, social, diplomatico, artistico, sportivo, politico, etc., tudo quanto o dia viu de mais actualidade nestes ultimos dias.

No palco, além de nos proporcionar o trabalho de Tsuruko, a adoravel pequenina artista japonesa, temos o triumpho crescente da revista, «Comme à Paris» que tem sido o maior exito no género, desde ultimos tempos. O que essa revista apresenta de encontros, em bailados, em

Gazeta de Notícias. 1925b. “A Arte Muda: ‘A Sereia de Pedra’.” 2 de Julho: 6.



# A Sereia de Pedra

NOVELA — SINTESE

(Pelleula extraída da novela «Obra do Demonio» de Virginia de Castro e editada pela Fortuna-Film).

Fernando Alves, opulento lavrador e «granadero», nas vespas da grande corrida de toiros, oferece aos seus amigos uma magnifica festa, na sua herdade. Os camponeses dançam, numa alegria contagiosa, os seus bailados regionaes. O vinho, o bom vinho portuguez corre a jorros iluminando de prazer todos os cerebros. Entre os grupos que bebem sem regra nem medida — que o vinho é oferecido e é bom — destaca-se Antonio, o mais bravo moço de forcado de Tomar — e porque não? — de todos aqueles arredores, pois ninguem pegava com mais alma as hastes vigorosas dos toiros do Fernando Alves. Herculeo, brutal, o Antonio era estimado, mas tinha um vicio negro — o alcool. E a pobre Leonor, sua mulher, e Claudio o seu filho, sofriam resignados as loucuras da sua embriaguez.

Naquella noite, vespas da corrida onde Antonio era a principal atracção, Rita, a bela camponesa faz nascer no peito de Fernando Alves um enorme amor.

Chega por fim a hora da corrida. Pedro, sincero amigo de Antonio, recomenda-lhe prudencia em virtude da embriaguez que sofrerá durante a noite.

A praça está repleta. Começa a lide. Antonio avança loucamente para a féra, porém, pegando mal, é brutalmente colhido e ao ser retirado das hastes do toiro estava moribundo.

O doloroso acontecimento impressionou a todos.

E a linda Leonor, a martir esposa de Antonio, fica condenada á miseria com o seu filho Claudio, ambos sem recursos.

Pedro, desgostoso com a morte tragica do seu amigo, abandona o seu mister de ferreiro, e recolhe-se á placidez do convento de Tomar, onde só vive o ermitão Frágoso.

Uma manhã, ao raiar da aurora, o bondoso ermitão Frágoso ao passar no

claustro do convento, antevê um vulto de mulher abandonar qualquer coisa no chão e pôr-se em fuga.

E o pobre ermitão reconhece espantado que é uma creança que abandonaram ás portas do seu convento, fiados, decerto, na sua piedade. Religiosamente, o ermitão, recolhe a creança e Pedro, resolve adoptal-a como sua filha. Leonor e Claudio, acolhem-se tambem, á protecção de Pedro, enquanto os sinos cantam um hino de amor, celebrando o casamento da bela Rita, com o lavrador Fernando.

Dezessete anos depois, corria pelos claustros do velho convento, uma mocidade ardente, impetuosa e bela, que era o encanto do ermitão Frágoso. Chamava-se Maria, e era tão livre e selvagem como as urzes do convento que a tinham beijado quando em pequenina um vulto misterioso a tinha ali abandonado. Maria, mal pensava no mar de sentimentos prevertidos que a ameaçavam afogar.

Pedro, o velho Pedro, sentira acenderem-se os seus desejos carnaes, ao pé daquela joven que ele educára como filha. Claudio, que herdára de seu pae as taras más do alcoolismo, amava, tambem, cegamente, Maria, com aquele amor fero que nunca hesita. E Maria, candida e pura, saltitava á beira dos dois abismos, que eram os dois amores que despertára.

Um dia chega ao convento o joven arqueologo Miguel, numa missão official, hospedando-se na casa do guarda Pedro. Elegante e perfeito cavalheiro, Miguel fica agradavelmente impressionado com a beleza de Maria.

E começa a compreender que uma paixão avassaladora o vae prendendo ás suas graças.

Uma noite negra e tempestuosa, Claudio, como um abutre lançando-se para esmagar a preza, tenta violentar Maria.



Porem, Miguel que velava por ela acode prontamente, livrando-a das garras sensuaes de Claudio.

Maria que já amava o joven arqueologo, concede-lhe uma entrevista na noite seguinte no Jardim do convento. O velho Pedro, cujo amor senil o torturava, ouve a combinação amorosa, e cheio de raiva jura fazer desaparecer o mau hospede que lhe roubava o amor.

Claudio, vexado, não se dá ainda por vencido. Crente que Maria o repudia por não andar vestido com a elegancia do arqueologo, consegue roubar-lhe um fato e apronta-se para tentar de noite novamente, a conquista de Maria.

Chegou a noite e com ela a emboscada. Pedro escondido espera ver saltar o muro a Miguel para o matar.

Nisto, vê o vulto acostumado de Miguel, não hesita. E ao vê-o subir uma escada, faz com que caia, sem saber que o acabava de matar a Claudio. Ao dirigir-se a casa, depara com Miguel e Maria, conversando serenamente. Aterrorisado, cae com um ataque apopletico que o deixa paralitico para toda a vida.

Rita, a esposa do lavrador Fernando, ao sentir-se moribunda, escreve ao ermitão Frágoso, declarando que Maria é a sua filha, e que a abandonára para poder casar. No proposito de resgatar a sua acção, deixa toda a sua fortuna a Maria e ao seu sobrinho Miguel.

E Maria, a linda flor do convento realisa, então, todos os seus sonhos de amor e de riqueza.

*Jornal dos Cinemas. 1923a. “A Sereia de Pedra: Novela – Síntese.” Janeiro a Agosto: 6.*

## A SEREIA DE PEDRA

Novella de Virginia de Castro  
e Almeida.

Cinematographada pela Empresa de Filmes de At. Portuguesa, tendo como protagonistas Enília Branco, Mre. Gil Clary, N. L. Lopes e Maxudian.

Era o dia da grande festa dos Taboleiros, em Thomar, a pittoresca e lendaria cidade da Extremadura portuguesa.

Na quinta do rico lavrador Fernando Alves, a gente do campo dança e bebe ao som das guitarras, ferrinhos e harmônios.

Rita, a dançadora e cantora de maior fama d'aquelles arredores, tem muitos admiradores, porem o mais favorecido por sua sympathia é exactamente Fernando Alves.

A procissão dos Taboleiros percorre agora as ruas.

Antonio Silva, o celebre moço de forçado, prepara-se para a corrida; e em breve o povo toma lugar na praça.

Mas Antonio, tentado pelo  
ferrador Pedro, seu amigo, lora  
a festa de Fernando Alves e  
commettera a imprudencia de  
beber demais. Logo a primeira  
pega de cara é colhido pelo touro  
e não sobrevive a esse desastre,  
deixando uma viuva com um  
filhinho nos braços e mais di-  
vidas do que havers.

Pouco tempo depois, com grande espanto de todos, o rico lavrador Fernando Alves casa-se com Rita, a simples moça do campo, conhecida apenas por sua graça como cantadora.

Dominando a cidade de Thomar, ergue-se o Convento de



Nesse dia Miguel notou a estranha semelhança de Maria com o busto antigo, o busto chamado da Sereia de Pedra.

Christo, antiga fortaleza de Templários.

Pedro, ferrador e alveitar de tamo, cansado do officio, conseguira obter um logar de guarda nesse Convento.

Nas ruínas do Castello proximo habita o curandeiro Frágoso, bom homem e philosopho a seu modo.

Ora, pouco tempo antes do casamento de Fernando Alves, esse curandeiro vira, uma madrugada, uma mulher envolta em amplo chale, deixar uma creancinha recém-nascida, entre as ruínas e logo em seguida desaparecer nas sombras.

Não conseguindo descobrir a mulher, Fragozo tomou da creche e levou-a a Pedro. Nesse mesmo instante, Leonor, a viúva do moço de forçado, batia à porta. Vinha pedir conselho a Pedro; pensava em emigrar com o filho para o Brasil, pois que se encontrava na maior miséria.

O curandeiro convenceu Pedro de que devia tomar conta da enfeitada e ao mesmo tempo de Leonor, que poderá criar a pobre creancinha juntamente com seu filho e tomará também conta da casa do guarda.

Passaram-se alguns annos. A engeitada tornou-se um linda moça a quem deram o nome de Maria. Claudio, filho de Leonor e de pai alcoólico, é aleijado, idiota e passa a vida vagueando entre ruínas, trepando pelos muros e torres, como um animal assustadico.

Mas aconteceu que o sentimento paternal de Pedro por Maria transformou-se com o tempo em amor imperioso e violento. O guarda quer desposar sua protegida, que aceita a proposta. Linda e sedutora Maria não é bôa de coração. Trata mal o seu pobre irmão de leite e a própria Leonor a quem tanto deve.

Pedro e Maria vão fazer compras no mercado da cidade.



Um serão em casa de Pedro.



A SCENA MUDA — 5.º ANNO — N. 218



Logo depois do casamento, o rico lavrador foi com sua esposa à famosa festa dos taboleiros em Thomaz.

A' volta, um accidente na diligencia obriga-os a se deterem no caminho. Um jovem e elegante passageiro aproveita o ensejo para fazer a corte a Maria, que não o repelle.

No dia seguinte este homem se apresenta no Convento.

E' um engenheiro e archicologo, Miguel Alves, encarregado pelo governo de dirigir certas obras no edificio. Traz uma carta official, que obriga Pedro a lhe dar alojamento.

As obras começaram logo. O engenheiro, era orphão.

Recolhido e protegido por seu tio, o lavrador Fernando Alves, que lhe servira de pai, vivera em casa d'elle até seu casamento com Rita. Esta, ciumenta da amizade de seu marido pelo sobrinho e recciosa de que este viesse a herdar uma parte da

fortuna do lavrador, não descansou enquanto não indispoz o tio contra elle.

Fernando Alves morrera havia annos e Miguel não tornára a ver sua tia.

Agora, no Convento, Miguel continuava sua corte a Maria.



Affascado por aquella paixão, o louco vigiava todos os gestos do engenheiro.

A SCENA MUDA — 5.º ANNO — N. 218



Antonio cometera a imprudência de beber de mais e, logo à primeira pisa de cara, foi colhido pelo touro.  
 porem a enigmatica moça ora pella, enredando-o cada vez Uma tarde, num claustro de- conscientemente, está também  
 se deixava namorar, ora o re- mais em sua estranha sedução. serto, o pobre Claudio que, in- (Continúa na pag. 32).



Um ligeiro accidente obrigou a diligência a se deter em caminho e Maria teve que interromper a jornada.



## A BELLEZA DE LUCIA

DA COMÉDIE FRANÇAISE

Lucia, a famosa artista da Comédie Française, não atribuiu somente à sua arte de representar os extraordinários applausos de que era alvo.

Dizia, ella que todas as platéas para as quizes representava eram arrastadas nas malhas de sua belleza e pelo encanto de sua fina cutis e alvo collo. Com effeito, a sua formosa epiderme causava admiração. Inquirida sobre a razão de tanta belleza, a eminente artista declarou que ella provinha do uso do Leite de Cêra Purificado, da Soc. C. P. Frank Lloyd, como tónico e clarificador, e do Creme de Cêra Purificado, também da Soc. C. P. Frank Lloyd, como eliminador das impurezas e conservador da pelle.

Porque, pois, as nossas patricias não se assemelham à linda Lucia neste particular?

## TERROR

(Continuação da pag. 27)

thier, onde lhe reatou o que tinha visto. Profundamente emocionada, Mme. Gauthier que amava loucamente o príncipe, não hesitou em contar a Helena toda a trama urdida para roubar o segredo do invento de seu pai. Agora ella também queria se vingar dos dois infames, que lhe tinham roubado seu unico amor.

Sciante por Mme. Gauthier do esconderijo dos dois miseráveis, Helena confiando em sua coragem, para alli se dirigiu, levando apenas em sua companhia, Paoli seu musculoso professor de gymnastica.

Ao penetrar no esconderijo a moça foi cobardemente ag-

gredida, mas o hercules a defende e uma luta encarniçada se travou alli. Apesar de só, o valente professor de gymnastica, conseguiu vencer os adversarios, porem estes conseguiram escapar. Perseguindo-os Paoli, viu-os penetrar num cano de exgotto. Seguiu-os ahi também e no interior do cano travou nova luta. A lanterna que os bandidos levavam apaga-se mas assim mesmo nas trevas, a luta continua. Morailles foi atirado ás aguas infectas, mas Erdman, conseguiu fugir.

Helena e Paoli, tinham porem certeza, de que elle se dirigia para a residencia do professor Lorfeuil afim de completar sua obra perversa. Para preceder o bandido, Helena e seu fiel companheiro num auto-tank dirigem-se vertiginosamente para casa, em meio de grandes obstáculos que foram superados pela possante machina automobilistica.

Finalmente, chegam a casa e, quando estão nathindo os terríveis acontecimentos notam uma sombra que procura se esconder. E' Erdman! Paoli, deita-lhe a mão e entrega-o á policia.

Os famosos documentos foram encontrados em seu poder e entregues novamente a Lorfeuil.

Quanto a Rogério foi posto em liberdade e explicou então que nada dassera para se rehabilitar, porquanto dera a sua palavra ao Sr. Raphael de que não daria a pessoa alguma que estivesse em sua casa, assistindo a experiencia da substancia neutralizante do radomínio.

Essa experiencia foi repetida com excellent resultado, para gloria do Sr. Lorfeuil e felicidade dos dois apaixonados.

## A sereia de pedra

(Continuação da pag. 13)

apaixonado por Maria, agarra-a e tenta beijal-a.

Miguel acode aos gritos da moça e livra-a do doido. Este, furioso por ter sido batido por Miguel, vai denuncial-o a Pedro, que se precipita para o elaustro onde, desapercebido dos dois, ouve Maria combinar com Miguel um encontro naquella

mesma noite, junto da "Sereia de Pedra".

Esta "Sereia de Pedra" era um busto esculpido havia seculos por um Cavalleiro de Christo, segundo uma extranha e encantadora apparição, que vinha á noite perturbar o somno dos monges, presagindo sempre uma desgraça.

Ora Miguel tinha reparado, não sem emoção, que esse busto se parecia extraordinariamente com Maria.

Pedro, afim de surprebender os culpados, finge nessa mesma

noite partir desprocuradamente para a cidade; esconde-se e espera a hora marcada para o encontro dos dois.

Claudio, na simplicidade de sua alma, supõe que Maria lhe prefere Miguel por este andar bem vestido.

Rouba então um terno do engenheiro e vai ter com Maria no momento em que ella fecha as portas do Convento, emquanto Miguel a espera tranquillamente no lugar indicado.

(Conclua no proximo numero).

## V. Excia. quer possuir verdadeiro typo de belleza?

Use o CUTIGENOL, a perola da cutis.

CUTIGENOL é uma loção, producto de longas e minuciosas pesquisas e estudos feitos por chimico especialista e reconhecida pelos melhores medicos e institutos de belleza como a perola da cutis por excellencia. E de perfume agradável não contém g. dura e não mancha a roupa. Qualidades que todos os outros preparados de belleza não têm e foi aprovado pelo D. N. de S. P. sob os ns. 830, 831 e 832 em 15 de maio de 1922.

CUTIGENOL é const. tuido por tres formulas, conforme a dosagem sendo:

CUTIGENOL N.º 1, fraco, para o rosto.

CUTIGENOL N.º 2, forte, para o pescoço e collo.

CUTIGENOL N.º 3 ultra-forte, para os braços.

Esta formula é também applicada com efficacia na eliminação de empigens e darrhos, por mais rebeldes que sejam.

Encontra-se á venda em todas as farmacias, drogarias e perfumarias. Se V. não encontrar CUTIGENOL no seu torneado, queira cortar o coupon abaixo, e nos remetter pelo correio.

DEPOSITARIOS:

AUGUSTO CHAVES & COM

Rua Visconde de Inhauma, n.º 103 — S-b

RIO DE JANEIRO

PHONE NORTE 3884.

COPYFON: SRS. AUGUSTO CHAVES & COMP

Rua Visconde de Inhauma n.º 103 — Sob. RIO DE JANEIRO.

Tanto remetto lhes um vale postal da quantia de \$5000 afim de que me seja enviado pelo correio um vidro de CUTIGENOL.

NOME: .....

RUA: .....

CIDADE: .....

ESTADO: .....

Pelo correio mais 25000 para o porte.



## Ironia da sorte

(Continuação da pag. 17)

ceia uma traição de Bazeuil e apoe uma dolorosa alternativa de pois de penitente luta intima, resolveu ir á casa do miseravel. Este collocou-a deante do telephone e pediu communicação para a casa de Betty, a tentadora bailarina. Depois Bazeuil passando o phone a Genoveva insinuou-lhe que pedisse a Betty que chamasse Demomy. E, ao ouvir a voz do esposo, Genoveva deiza cahir o phone. Agora, desiludida só tem um desejo: morrer.

Atira-se a um rio proximo e talvez que, por mais um pouco, oulquer socorro fosse baldado. Porem Gauthier que casualmente presenciara tudo, coracosamente salvou a desdida, ficando muito admirado por ver que se tratava da esposa de Demomy. Genoveva então tudo lhe relatou. Ora, havia já algum tempo Gauthier, andava desconfiado dos sentimentos de

### Feminine writing in Margarida Cardoso: word frequency analysis

To analyse Margarida Cardoso's screenplays in terms of word frequency and types of words used, a combination of results obtained from text analysis and word frequency counter programmes (QuickCounter, Voyant Tools, MAXQDA, Lexicool and LinguaKit) was used.

Regarding Cardoso's first feature-length fiction film, *A Costa dos Murmúrios*, a total amount of 19.805 words were found in the screenplay with an average number of 11.6 words per sentence. Of these words, 5975 are nouns, 3725 are verbs, 2970 are determiners, 2959 are prepositions, 1464 are pronouns, 1198 are adverbs, 876 are conjunctions, 625 are adjectives and 13 are interjections. Accordingly, considering Cardoso's screenplay in such a way, despite Hiatt's investigation (1977) finding women to use more pronouns and adjectives in their writing, for example, in this case, pronouns constitute only 7.39% of the words used and adjectives 3.16%. Most of the words used are nouns and verbs, which, considering this analysis pertains to a screenplay, seems only natural. When taking a closer look at the nouns that are most commonly repeated (ignoring for now the personal names), the following can be found: *casa* (89), *dia* (80), *mulher* (70), *quarto* (67), *porta* (56), *carro* (49), *noite* (41), *banho* (40), *homem* (38), *corredor* (33), *praia* (33), *vento* (33), *gordo* (31), *mulheres* (31), *cama* (30). What becomes apparent is that most of the nouns that are most frequently repeated relate to women, they are the territory of women, apart from *dia*/day and *carro*/car. All the other words are concerned with the house (*casa*/home, *banho*/bath, *corredor*/corridor, *cama*/bed), with water and the beach (which, as has been attested, are associated with women) and with women. Even the word *gordo*/fat, relates to bodily issues associated with women. Consequently, willingly or not, the narrative seems to be imprinted with a feminine tone.

When considering the verbs that are repeated the most, the following can be found: *é* (186), *está* (177), *olha* (60), *estão* (49), *vai* (43), *vê* (31). Most of the verbs used are concerned with motion and action. Again, given that the text under analysis is a screenplay, this should come as no surprise. What is interesting to note is that *olha*/look, *vê*/sees are amongst the verbs that are most commonly repeated in the screenplay. Mark Sabine (2009 and 2010) and Estela Vieira (2013) referred to the power of the image in the film; in the screenplay the power of "seeing/looking" seems to emerge merely from the word analysis (and a glimpse of that seems present in the original book as well). The characters are always looking for something or actively seeing something.

As for personal names that are used the most in this screenplay (or what can be considered personal names in this screenplay), the following can be found: Evita (489), Helena (279), Luís (174), Jornalista (128), Forza Leal (105), Odília (36), Jaime (29), Comandante (23), General (17), Capitão (16), Gerente (14), Tenente Zurique (14), Fernandes (13). It seems interesting that, in terms of women, only three named women appear: Evita, Helena and Odília. The rest of the names relate to male characters. Some of them are granted a name, others are described through their position, their ranking or their profession. But women, as became apparent in the analysis of the screenplay and film, are not even granted that, they are somebody's wife and as such disappear in the screenplay and in this analysis.

As for *Yvone Kane* (and using the aforementioned text analysis and word frequency counter programmes), a total amount of 21.362 words can be found, as well as an average number of 10 words per sentence. Of these words, 6546 are nouns, 3715 are verbs, 3074 are prepositions, 3071 are determiners, 1524 are pronouns, 1479 are adverbs, 988 are conjunctions, 951 are adjectives and 14 are interjections. In this case, 7.13% of the words used are pronouns and 4.45% are adjectives. As in the first film, the predominant words used in the screenplay are nouns and verbs. As stated, the fact that the format under analysis is a screenplay should not be ignored when reading and considering these numbers.

The nouns that are most commonly repeated in this screenplay are: *casa* (71), *sala* (47), *homem* (45), *porta* (43), *frente* (41), *janela* (41), *tempo* (40). As in the previous film, this screenplay brings the reader/spectator back to the home/house with the terms *casa/home*, *sala/living room*, *frente/front*, *janela/window*. Also, it is interesting to note that most of the nouns that are repeated the most relate to a closed off space (with barriers) and to time, to the passing of time and to the years gone by. In this screenplay, however, a feminine perspective does not seem to emerge as eminently as in the previous screenplay when analysing its words, at least when considering nouns.

In terms of verbs, the most repeated ones are: *está* (172), *olha* (97), *estão* (48), *vê* (41), *fica* (39), *olhar* (38). Predominantly the verbs most commonly used in the screenplay seem to be pertaining to looking (*olha/look*, *vê/sees*, *olhar/looking*) and to being (*está/is*, *estão/are*). The importance of looking, of being and staying in one place for both the characters and the reader/spectator also seems paramount in this screenplay.

Finally, when considering personal names, the following are the most repeated

ones: Rita (416), Sara (370), Yvone (87), Gabriel (86), Madre (73), Jaime (60), João (47). In terms of personal names, the predominance of a female perspective does seem to emerge in the screenplay. The personal names that are most commonly repeated are the ones relating to the main characters, Rita and Sara, which seems natural. What seems interesting is that, in terms of male characters, Gabriel is the one who is named the most, but even so only 86 times (when compared to 416 times Rita is named and 370 times Sara is named). The male character that has the most screening time on the screenplay still appears about five times less than the main female characters.

It appears to be clear that the basic structure and themes constructed into both of Margarida Cardoso's screenplays seem to be easily noticeable and visible in this word analysis and through the word frequency study. This is noteworthy but, as stated in the chapter regarding Margarida Cardoso, not completely surprising considering the fact that a screenplay is a significantly strict type of written document. The way a screenplay works becomes apparent in this word analysis.

What seems most interesting to note in this short analysis is the fact that a female perspective seems to emerge (through the name of the characters as well as the most repeated nouns in both screenplays). As such, if as per Mary Hiatt's study we do not find most of the specific traits associated with a feminine type of writing, some female traits can be found in this word analysis. Consequently, Margarida Cardoso's writing cannot be defined as "female" despite showing some "female" traits.



*A Costa dos Murmúrios*

**Total amount of words:** 19.805

**Average words per sentence:** 11.6

**Adjectives:** 625 – 3.16%

**Adverbs:** 1198 – 6.05%

**Conjunctions:** 876 – 4.42%

**Determiners:** 2970 – 15%

**Interjections:** 13 – 0.07%

**Nouns:** 5975 – 30.17%

**Prepositions:** 2959 – 14.94%

**Pronouns:** 1464 – 7.39%

**Verbs:** 3725 – 18.80%

evita	489
helena	279
é	186
está	177
luís	174
jornalista	128
Forza	105
leal	103
casa	89
eu	88
dia	80
int	73
mulher	70
quarto	67
olha	60
Stella	57
porta	56
maris	50
carro	49
estão	49
ext	49
góis	47
só	46
vai	43
noite	41
banho	40
lhe	40
homem	38
Odília	36
off	35
corredor	33
praia	33
vento	33
gordo	31
mulheres	31
vê	31
volta	31
cama	30
mar	30
peessoas	30
Jaime	29
junto	29
rua	29
fica	27
ouve	27
silêncio	27
voz	27
cabeça	26

janela	26
levanta	26
mão	26
chão	25
frente	25
sai	24
comandante	23
abre	22
bar	22
fala	22
guerra	22
pára	22
quase	22
som	22
aproxima	20
começa	20
então	20
entra	20
jornal	20
negros	20
terraço	20
ar	19
madrugada	19
olhos	19
passa	19
ri	19
sorri	19
escuro	18
falar	18
ninguém	18
general	17
homens	17
luz	17
sentada	17
capitão	16
coisas	16
deitada	16
hotel	16
sala	16
senta	16
vestido	16
áfrica	15
disse	15
ficar	15
mãos	15
olhar	15
pega	15
pé	15

1	14
arma	14
corpo	14
correr	14
costas	14
crianças	14
fora	14
fundo	14
gerente	14
mesa	14
mim	14
negro	14
tira	14
Zurique	14
afasta	13
armas	13
baixa	13
cabelo	13
cara	13
cozinha	13
Fernandes	13
janelas	13
mesmo	13
olham	13
pequeno	13
puxa	13
sentado	13
soldados	13
vamos	13
acha	12
bebé	12
branco	12
carros	12
deles	12
mesma	12
militar	12
oficial	12
passam	12
preciso	12
terra	12
acho	11
avança	11
água	11
dumper	11
encontra	11
forte	11
militares	11
saco	11



tempo	11
tinha	11
verdade	11
alto	10
banheira	10
braço	10
cena	10
chuva	10
cidade	10
cigarro	10
continua	10
deixa	10
devagar	10
espera	10
fotografia	10
jardim	10
la	10
lenço	10
luzes	10
moulin	10
negra	10
pequena	10
rouge	10
vemos	10
voltar	10
aponta	9
cabelos	9
caniço	9
casal	9
desaparece	9
deus	9
direcção	9
estrada	9
hall	9
lembro	9
manhã	9
Mateus	9
medo	9
momentos	9
morte	9
ouvem	9
pausa	9
prédio	9
responde	9
revólver	9
secretária	9
sol	9
traseiras	9

velha	9
agarra	8
aparece	8
areia	8
Álvaro	8
baixinho	8
branca	8
caminham	8
casas	8
chorar	8
consegue	8
criados	8
dele	8
entrar	8
exterior	8
ficam	8
garrafa	8
gente	8
gosto	8
grita	8
interior	8
ir	8
manifestantes	8
merda	8
messe	8
papéis	8
preto	8
rosto	8
roupa	8
sabes	8
segue	8
sombra	8
tenta	8
tom	8
trás	8
vá	8
vestida	8
alferes	7
alguém	7
alguma	7
andar	7
atenção	7
barulhos	7
braços	7
brincar	7
cabinas	7
cadeira	7
caminha	7

carta	7
causa	7
cerveja	7
daqui	7
dela	7
delas	7
descapotável	7
dias	7
fecha	7
grito	7
imagens	7
joelhos	7
lê	7
marisqueira	7
mortos	7
mostra	7
padre	7
pássaros	7
persianas	7
ruas	7
toalha	7
toldo	7
vira	7
vou	7
acabar	6
acorda	6
amor	6
anda	6
atravessa	6
barulho	6
brancos	6
cair	6
camião	6
cansado	6
cego	6
cerca	6
chama	6
chegar	6
coluna	6
comboio	6
corda	6
corre	6
deita	6
eh	6
enquanto	6
entram	6
espécie	6
falam	6

fotografias	6
gritam	6
gritos	6
história	6
livro	6
madeira	6
melhor	6
morreu	6
música	6
noiva	6
norte	6
olhe	6
ouvir	6
parado	6
parede	6
passos	6
pessoa	6
pois	6
Portugal	6
problema	6
procura	6
qualquer	6
responder	6
saem	6
sair	6
seguir	6
senhora	6
sentados	6
si	6
sorrindo	6
telefone	6
vida	6
vozes	6
abanam	5
aberta	5
abertos	5
acabou	5
acende	5
adão	5
ah	5
algum	5
amante	5
atira	5
bando	5
barco	5
binóculos	5
brincadeira	5
cabaré	5

cai	5
caixa	5
calma	5
chamam	5
chega	5
claro	5
comigo	5
companhia	5
cómoda	5
digo	5
dono	5
dormir	5
duma	5
entrega	5
estado	5
estamos	5
ficou	5
filhos	5
força	5
fosse	5
ia	5
ideias	5
inimigo	5
lama	5
levaram	5
levemente	5
lhes	5
magro	5
mainatos	5
morrer	5
muitas	5
mulato	5
mundo	5
oficiais	5
operação	5
pacto	5
palavras	5
penas	5
pousa	5
pretos	5
prisioneiros	5
prostitutas	5
puta	5
queria	5
recepcionista	5
repente	5
resto	5
segura	5

serapilheira	5
sítio	5
sofá	5
sons	5
toca	5
tocar	5
traz	5
uniforme	5
zona	5
abraça	4
acena	4
acesas	4
acontecer	4
afinal	4
aparecer	4
apitar	4
apitos	4
aproximam	4
arroz	4
autocarro	4
aves	4
avião	4
álcool	4
bagagens	4
ó	1
óculos	1
p	1
paga	1
pago	1
país	1
paisana	1
paixão	1
palavra	1
palestra	1
palmada	1
palmeira	1
papada	1
papias	1
papeis	1
papel	1
papelinho	1
paquistânês	1
parabéns	1
parados	1
paralisado	1
paralisar	1
param	1
pararem	1

parcialmente	1
pare	1
pareces	1
parecido	1
paris	1
partem	1
parti	1
partida	1
partidas	1
pasmaceira	1
passados	1
passou	1
pata	1
pausadamente	1
pás	1
peça	1
pedaços	1
pedala	1
pedia	1
pediu	1
pedra	1
pegaram	1
peixes	1
peles	1
pena	1
pendurada	1
penduradas	1
pensaram	1
pensarmos	1
pense	1
pensou	1
penteado	1
penugem	1
penumbroso	1
pequenas	1
pequenino	1
pequenos	1
perceber	1
percebo	1
perceptíveis	1
perceptível	1
perde	1
perdendo	1
perdesse	1
perdida	1
perfil	1
perguntar	1
perguntas	1

perguntem	1
perguntou	1
perigo	1
perigosamente	1
perna	1
pertences	1
pesados	1
peso	1
pés	1
piano	1
picado	1
pijamas	1
pilhas	1
pingas	1
pintar	1
piparote	1
piquenique	1
pílula	1
planos	1
poça	1
poças	1
podia	1
podres	1
poema	1
poesia	1
policiamento	1
ponho	1
população	1
pormenores	1
porra	1
portátil	1
portão	1
portou	1
possa	1
posse	1
possuía	1
posto	1
poucas	1
pousada	1
pousado	1
pó	1
pôr	1
praça	1
prato	1
precisa	1
precisas	1
precisasses	1
prefere	1

preferia	1
preferias	1
prefiro	1
pregados	1
preocupe	1
presença	1
pretende	1
previam	1
previsões	1
principais	1
procurasse	1
profundamente	1
progresso	1
proibida	1
projecta	1
projectadas	1
projectam	1
projecto	1
prometi	1
pronto	1
propositadamente	1
protegem	1
protegendo	1
proteger	1
protegida	1
protestos	1
provérbio	1
províncias	1
provocar	1
psicologia	1
psicológica	1
puto	1
puxar	1
públicos	1
queda	1
queimará	1
querer	1
queriam	1
quieta	1
quis	1
quiseres	1
quotidiana	1
racional	1
rainha	1
raio	1
raios	1
ramagens	1
range	1

rapidamente	1
rasga	1
rasto	1
razão	1
razoáveis	1
reais	1
realmente	1
rebeldes	1
rebentados	1
rebentar	1
rebola	1
recanto	1
recear	1
receber	1
recebi	1
recomeça	1
reconhecer	1
recortam	1
recortes	1
recosta	1
recostar	1
recuou	1
recursos	1
recusa	1
reestruturou	1
refresco	1
refrigerantes	1
região	1
regiões	1
regressa	1
regressem	1
regresso	1
relaxa	1
religiosa	1
relógio	1
relva	1
relvado	1
reparado	1
reparaste	1
repete	1
representando	1
resguardos	1
resistência	1
resolveu	1
respira	1
respirar	1
respondeu	1
ressuscitem	1

restam	1
restaurante	1
restolhada	1
restolhar	1
resultado	1
resultar	1
retocam	1
reunidas	1
revejo	1
revelar	1
revolver	1
ricos	1
rir	1
rirem	1
risos	1
riu	1
rímel	1
robes	1
roça	1
rodam	1
rodeiam	1
rola	1
rolam	1
roleta	1
rolos	1
romântica	1
rótulo	1
ruivos	1
rusa	1
sabermos	1
sacas	1
sacode	1
sacos	1
sacrifício	1
sacudir	1
salas	1
salta	1
saltar	1
salto	1
sangrenta	1
sanitárias	1
sanitário	1
santa	1
santo	1
santuários	1
saudades	1
sazonais	1
sebe	1

sebes	1
secar	1
secos	1
secretárias	1
seda	1
seguida	1
seguir	1
segundos	1
segurar	1
seguro	1
selecciona	1
semelhante	1
senão	1
sendo	1
senhores	1
sensação	1
sentam	1
sentido	1
sentir	1
separam	1
sepultura	1
sermões	1
serviços	1
sesta	1
sexo	1
séria	1
série	1
sério	1
shiii	1
significa	1
silenciosa	1
silhueta	1
silhuetas	1
sinal	1
sinistras	1
sinto	1
sintonia	1
sintonizar	1
smoking	1
sobressaltado	1
sobrevoam	1
sobrevoei	1
solavancos	1
soldado	1
solidariedade	1
solto	1
sombras	1
sombria	1

sombrias	1
sonhar	1
sorridentes	1
soube	1
soubesse	1
Sr.	1
star	1
suado	1
suave	1
subiu	1
sublinhou	1
sujas	1
sul	1
suor	1
suplicante	1
suportar	1
suportava	1
surpreendido	1
tacho	1
tacinha	1
tacinhas	1
tambores	1
tantos	1
tapando	1
tapar	1
tarefa	1
táxi	1
teclado	1
telefones	1
telefonou	1
telhado	1
telheiro	1
tenha	1
tentasse	1
tente	1
tentei	1
terá	1
terminar	1
terras	1
território	1
terríveis	1
terrorismo	1
testa	1
texto	1
tédio	1
térreas	1
tifo	1
tinham	1

tinhas	1
tintas	1
tirar	1
tiros	1
típicas	1
tocando	1
tomam	1
tombado	1
tona	1
tornam	1
trabalha	1
tragam	1
trancar	1
transformar	1
transmite	1
transmitir	1
transporta	1
transporte	1
traseiro	1
trazer	1
treta	1
triplo	1
troca	1
trocamos	1
tronco	1
troncos	1
trovoada	1
ultramarinas	1
universitária	1
usa	1
usado	1
última	1
últimas	1
vagarosamente	1
valeta	1
valoriza	1
vazia	1
vazias	1
vegetação	1
veículos	1
ventoinha	1
ventoinhas	1
verá	1
verdadeiramente	1
verde	1
verdes	1
verem	1
vergonha	1

verificar	1
vermelha	1
vermelhas	1
vermelho	1
versão	1
verso	1
vertical	1
vestidas	1
vidro	1
viemos	1
vieram	1
vigas	1
vincos	1
vindos	1
vingar	1
vinha	1
vinhos	1
violenta	1
virado	1
virando	1
virarem	1
virgem	1
visão	1
visita	1
visitar	1
visito	1
visíveis	1
vistosa	1
vistas	1
viúvas	1
vivas	1
vive	1
viveste	1
viviam	1
vivíssimas	1
víboras	1
vítima	1
voar	1
volante	1
voltas	1
volte	1
voltei	1
voltes	1
wc	1
xadrez	1
xixi	1
zanga	1
zebra	1

*Yvone Kane*

**Total Amount of Words:** 21.362

**Average words per sentence:** 10.0

**Adjectives:** 951 – 4.45%

**Adverbs:** 1479 – 6.92%

**Conjunctions:** 988 – 4.63%

**Determiners:** 3071 – 14.38%

**Interjections:** 14 – 0.07%

**Nouns:** 6546 – 30.64%

**Prepositions:** 3074 – 14.39%

**Pronouns:** 1524 – 7.13%

Rita	416
Sara	370
está	172
olha	97
Gabriel	87
Yvone	86
madre	73
casa	71
Int	67
Jaime	60
ext	52
estão	48
João	47
sala	47
homem	45
porta	43
frente	41
janela	41
lhe	41
só	41
vê	41
tempo	40
fica	39
Alex	38
olhar	38
jovem	36
Andrea	35
hotel	35
Poly	34
Eduardo	33
continua	32
falar	31
rapaz	31
corredor	30
levanta	30
ar	29
vemos	29
cão	28
coisas	28
Elias	28
cozinha	27
graça	27
interior	27
piscina	27
entra	26
silêncio	26
Amélia	25
estrada	25

fora	25
sentada	25
sorri	25
aproxima	24
irmã	24
junto	24
praia	24
mesa	23
pára	23
superiora	23
mesmo	22
pé	22
volta	22
fala	21
missão	21
luz	20
mãe	20
pequena	20
polícia	20
costas	19
cozinheira	19
enorme	19
ouve	19
quase	19
vou	19
alto	18
foto	18
fundo	18
madrugada	18
zona	18
carrinha	17
Kane	17
mão	17
mulher	17
pessoas	17
Fátima	16
sérgio	16
som	16
abre	15
alguém	15
alguma	15
entrar	15
responde	15
sai	15
tinha	15
Wilson	15
cama	14
Cassilda	14

negro	14
queria	14
saber	14
traseiras	14
velho	14
anexos	13
caladas	2
calças	2
calma	2
camaradas	2
camião	2
caminhando	2
camiónes	2
camisa	2
cansaço	2
canto	2
capacetes	2
carcaças	2
carne	2
cartazes	2
cartão	2
castanho	2
centro	2
cerimónia	2
chamavam	2
Chá	2
chávena	2
chegar	2
chegámos	2
cheios	2
científico	2
cinzenta	2
cobre	2
cofre	2
colecção	2
Colo	2
coloca	2
colonos	2
coloridas	2
comandante	2
começamos	2
comentador	2
comida	2
companhia	2
comprido	2
compromissos	2
conheço	2
connosco	2

consequia	2
consequir	2
conseguiu	2
consiga	2
contas	2
contigo	2
continuar	2
contou	2
conversas	2
copo	2
cordas	2
corrente	2
cortou	2
criando	2
crime	2
cumprimento	2
darem	2
decorações	2
dei	2
deixado	2
deixe	2
dentes	2
desagrada	2
desaparecer	2
descampado	2
descansar	2
descer	2
desconcertante	2
deserto	2
desesperada	2
desértica	2
desgraça	2
desisti	2
desmaiados	2
desprezo	2
diferentes	2
dífeis	2
discreto	2
discurso	2
discutem	2
discutiram	2
distante	2
dívida	2
documents	2
dormitório	2
dormiu	2
duvidoso	2
edifícios	2

elefante	2
email	2
emoldurada	2
empregados	2
empurrar	2
enchem	2
encontram	2
encontrou	2
encostado	2
enfermaria	2
pudesse	2
quadros	2
quais	2
quantos	2
quente	2
quis	2
raquítica	2
rastejando	2
rádio	2
reclama	2
reconhecer	2
recortados	2
recta	2
referir	2
rejeitada	2
repleto	2
reservada	2
revistas	2
rir	2
risos	2
rolhas	2
rolo	2
rosário	2
ruidosamente	2
rumo	2
rural	2
sacos	2
sandes	2
sari	2
sede	2
segundos	2
semanas	2
semi	2
sente	2
senti	2
sentia	2
sério	2
sinais	2

sobreviver	2
socialista	2
sofás	2
sombrio	2
sorrindo	2
sorte	2
south	2
suave	2
subitamente	2
sublinha	2
sucata	2
Sujo	2
superior	2
surpreendida	2
Táxi	2
tentam	2
tentar	2
That	2
Tipo	2
tiraram	2
Tiro	2
tínhamos	2
tomam	2
Tons	2
total	2
trabalhador	2
tralha	2
transmite	2
tratar	2
trazem	2
trazer	2
tráfico	2
túmulos	2
ultrapassa	2
universitário	2
Uppsala	2
última	2
vadio	2
valiosas	2
vazio	2
vá	2
vemos	2
vender	2
venho	2
vento	2
vestidas	2
vestir	2
vénia	2



vidros	2
vieram	2
vir	2
viste	2
vivalma	2
vivemos	2
vivenda	2
vivia	2
with	2
0	1
10	1
1000	1
12	1
13	1
16	1
17h	1
17h30	1
18	1
1973	1
1º	1
1ºandar	1
22	1
26	1
3º	1
40	1
45	1
5	1
55	1
65	1
abaixo	1
abandonando	1
abandonem	1
abarrotar	1
abateu	1
abertos	1
aborrecidíssimo	1
about	1
absoluta	1
absorta	1
abundam	1
acabaram	1
acabava	1
acalmem	1
acariciou	1
aceitar	1
aceitarem	1
aceite	1
acenam	1

acenar	1
acendem	1
aceno	1
acesas	1
achado	1
achas	1
achaste	1
achava	1
achámos	1
achei	1
acompanha	1
acompanhadas	1
acompanhado	1
aconchega	1
acontece	1
acontecimentos	1
acredita	1
acreditamos	1
acreditavas	1
activamente	1
activas	1
actividades	1
acto	1
actuação	1
acumulam	1
adesiva	1
adivinhava	1
adjectivos	1
adjunta	1
admirada	1
adoptiva	1
adoptou	1
adorava	1
adormece	1
adormeceu	1
adornada	1
aérea	1
aéreo	1
afastada	1
afastados	1
afastámos	1
afirmativo	1
african	1
afundada	1
afundou	1
agarrado	1
agarram	1
agarrar	1

agitação	1
agitadas	1
agitado	1
agitando	1
aglomeram	1
agonizante	1
agrediu	1
agrupamento	1
aguentar	1
aiiiiii	1
ajeitando	1
ajudada	1
ajudaram	1
ajude	1
ajustar	1
ajuste	1
ala	1
alcatroada	1
aldeia	1
aldeias	1
aleatoriamente	1
alegrar	1
alegre	1
alerta	1
alívio	1
all	1
alma	1
almoço	1
almoçou	1
aloirada	1
altas	1
aluno	1
amachucada	1
amarelas	1
amarelo	1
amarelos	1
amazing	1
ambíguo	1
ameaçador	1
ameaçadores	1
amiga	1
amontoado	1
amontoam	1
amor	1
analgésico	1
andava	1
andreaia	1
animado	1

animais	1
animal	1
anota	1
anónimo	1
antigo	1
antigos	1
anunciasse	1
apaga	1
apaixonado	1
apanhada	1
apanhado	1
apanhei	1
aparecem	1
apareceste	1
apareceu	1
aparência	1
apartamento	1
apartment	1
apavorada	1
apelando	1
apelava	1
apelo	1
apertar	1
apeteceu	1
apinhado	1
apojada	1
apontando	1
apontar	1
aprazíveis	1
apreensiva	1
aprendem	1
apresenta	1
apresentam	1
apressada	1
apropriados	1
aproveita	1
aproveitando	1
arbustos	1
armamentos	1
armazém	1
arquitecturas	1
arquivos	1
arrancam	1
arrancou	1
arranjada	1
arranjados	1
arranjávamos	1
arrastada	1

arregaçadas	1
arreganha	1
arreganhados	1
arrependida	1
arrepio	1
arrozais	1
arruinadas	1
arruma	1
arrumação	1
arrumado	1
arrumando	1
artificiais	1
artigos	1
artistas	1
asas	1
asiáticas	1
asiáticos	1
aspira	1
assassin	1
assassinaram	1
assassinated	1
assentimento	1
assina	1
assinala	1
assinalando	1
assombrar	1
assumirem	1
assusta	1
assustar	1
at	1
atacado	1
atacando	1
atende	1
atenta	1
atentamente	1
atentas	1
atinge	1
atira	1
atirando	1
atordoada	1
atracção	1
atrapalhada	1
atrapalhado	1
atravancada	1
atravessam	1
atravesse	1
atravessei	1
atrelados	1

attached	1
attachment	1
aula	1
auscultar	1
austero	1
auxílio	1
avancam	1
avanchando	1
avental	1
avermelhadas	1
avisar	1
avisas	1
azuis	1
azulada	1
àquela	1
á	1
átrio	1
baforada	1
bala	1
balas	1
balaustrada	1
balneário	1
bancada	1
bar	1
baratas	1
barcos	1
barrete	1
barulhenta	1
barulhentas	1
barulhento	1
barulhentos	1
barulhos	1
base	1
basebol	1
batalha	1
batata	1
bate	1
batida	1
básico	1
bebem	1
bebeu	1
bebidas	1
been	1
beija	1
bela	1
berbequim	1
berma	1
bermas	1

betão	1
between	1
bêbados	1
bicha	1
bikini	1
bíblia	1
blind	1
blusão	1
boca	1
bocado	1
bola	1
bollywood	1
bonecos	1
bonequinhos	1
bonitas	1
boquiaberta	1
borda	1
braços	1
brancas	1
brevemente	1
breves	1
brinca	1
brincadeira	1
brincar	1
brinques	1
brisas	1
brusco	1
bruuuáaa	1
bungalows	1
bustos	1
by	1
cabeleira	1
cabine	1
cabines	1
cacimbo	1
caderno	1
caindo	1
caiu	1
caixão	1
calada	1
calado	1
calar	1
calça	1
cale	1
calendário	1
calibre	1
caminhava	1
camionetas	1

canais	1
canal	1
canalização	1
caneta	1
canetas	1
canos	1
cansei	1
cantam	1
cantar	1
cantos	1
caótico	1
capa	1
capital	1
capulanas	1
caras	1
carcaça	1
careta	1
caretas	1
carga	1
cargo	1
caridoso	1
carregadas	1
carregado	1
carregados	1
carregando	1
carrinhas	1
carrinho	1
carros	1
cartas	1
carteira	1
cartões	1
casar	1
case	1
casernas	1
casinhas	1
caso	1
castigo	1
catana	1
catanas	1
católica	1
causada	1
causas	1
celular	1
centímetros	1
centra	1
cera	1
cercado	1
cercar	1

cercos	1
certa	1
cestas	1
cestos	1
cf	1
chamando	1
chama	1
chame	1
chapa	1
charismatic	1
ché	1
chegadas	1
chegaste	1
chibene	1
chocam	1
chora	1
chorava	1
ciências	1
cigarros	1
cinto	1
circundam	1
civilizada	1
clandestinos	1
clara	1
claramente	1
classe	1
classes	1
clientes	1
coberta	1
coberto	1
cobertores	1
cobrem	1
colada	1
colchão	1
colega	1
collected	1
coloniais	1
comandado	1
comandei	1
comboio	1
come	1
comecei	1
começar	1
começou	1
comentário	1
comités	1
commented	1
compactuar	1

compaixão	1
competência	1
complicada	1
compõem	1
comprámos	1
compridos	1
comprometiam	1
comprou	1
comum	1
comunais	1
conan	1
concentrada	1
concentrados	1
concentram	1
concerning	1
condicionado	1
condições	1
condomínios	1
conferência	1
confiar	1
confirmasse	1
conforta	1
congregação	1
conhecem	1
conhecemos	1
conhecemos	1
conhecer	1
conheces	1
conhecia	1
conhecida	1
conhecido	1
consegues	1
consegui	1
conseguimos	1
conseguiram	1
conseguisse	1
consentimento	1
consequências	1
conservada	1
conservadas	1
constituem	1
construções	1
construir	1
conta	1
contabilidade	1
contar	1
contaram	1
conte	1

contentes	1
conteúdo	1
contexto	1
continuamos	1
continuo	1
contíguo	1
contínuo	1
contorcida	1
contorcionismos	1
contrariado	1
controlam	1
convencer	1
convenceu	1
conversar	1
convosco	1
cooperativas	1
copos	1
corações	1
coragem	1
corajosas	1
corda	1
coreanos	1
correcta	1
correspondente	1
correu	1
corrida	1
corridas	1
corrido	1
corridos	1
cortar	1
cortarem	1
cosmopolita	1
cospe	1
modo	1
molduras	1
molhada	1
molhinho	1
molho	1
momentaneamente	1
monocórdica	1
monocórdico	1
monstros	1
monta	1
montanhas	1
morada	1
moral	1
morar	1
moras	1

moravam	1
moreira	1
moreno	1
morning	1
moro	1
morre	1
morreu	1
morrido	1
morteiros	1
morto	1
mos	1
mosquiteiro	1
mosquitos	1
mostrando	1
mother	1
moto	1
motorizada	1
motos	1
movendo	1
movida	1
moviola	1
municipal	1
murais	1
murmúrios	1
muro	1
nacional	1
nação	1
nalguma	1
names	1
namorar	1
namoraste	1
napa	1
naperons	1
nascente	1
nela	1
nelas	1
nevoeiro	1
niazoia	1
nielete	1
nino	1
nocturna	1
nomes	1
normais	1
not	1
notícia	1
noutras	1
now	1
nu	1

nua	1
numbers	1
nutrir	1
observação	1
observada	1
observar	1
ocidente	1
oco	1
ocupa	1
ocupada	1
ocupadas	1
oficial	1
olhares	1
olha	1
on	1
onda	1
one	1
operacional	1
opressão	1
orações	1
ordenado	1
ordens	1
organiza	1
organizado	1
organizem	1
oscilações	1
ouça	1
ouvida	1
ovais	1
ovo	1
own	1
ódio	1
ópio	1
óptimo	1
O'Brian	1
pacote	1
pacotes	1
pagar	1
pago	1
paisagem	1
paisagens	1
paisana	1
palco	1
palhotas	1
palmadinhas	1
palmar	1
paninhos	1
panorâmica	1

panteão	1
papel	1
papelinho	1
paradas	1
paralisado	1
parando	1
parafeito	1
parceiros	1
parcialmente	1
pareces	1
paredão	1
paredões	1
partem	1
participou	1
particular	1
pasmada	1
passageiro	1
passaportes	1
passeia	1
passo	1
passos	1
pastor	1
pastos	1
patas	1
patética	1
patos	1
pavilhão	1
pá	1
pão	1
pedido	1
pedirá	1
pedrada	1
peito	1
pele	1
película	1
pender	1
penduradas	1
pendurados	1
penduravam	1
pendurar	1
penitência	1
pensa	1
pensamentos	1
pensaste	1
pequenas	1
percebemos	1
percebes	1
percebeu	1

percebo	1
percorrer	1
percurso	1
perda	1
perdeu	1
perdido	1
perdoado	1
perdoar	1
perdoaram	1
perfeito	1
perfusão	1
perguntas	1
perguntou	1
periférico	1
perigo	1
perigoso	1
permitirem	1
perplexo	1
perseguem	1
personalizada	1
pesada	1
pesadas	1
pesaroso	1
pescar	1
pescoço	1
peso	1
petróleo	1
pillas	1
pintadas	1
pintado	1
pintados	1
pintam	1
pique	1
pirâmide	1
piscando	1
pistola	1
places	1
planos	1
plantações	1
plantados	1
plantar	1
plataforma	1
plataformas	1
plateia	1
please	1
poços	1
podemos	1
podiam	1

podias	1
poeirento	1
polar	1
political	1
política	1
ponha	1
ponta	1
pontaria	1
popular	1
pormenor	1
portanto	1
portas	1
poses	1
posições	1
posse	1
possibilidade	1
posters	1
pousada	1
pousar	1
povoam	1
pô	1
praceta	1
praça	1
prateleiras	1
prato	1
prática	1
precisar	1
precisava	1
predominando	1
preenchido	1
prefere	1
preferi	1
prefiro	1
prego	1
presa	1
presas	1
presente	1
presentes	1
preservado	1
preso	1
presos	1
pressentimento	1
preta	1
pretende	1
prédios	1
prémio	1
princesa	1
principais	1

problemas	1
proclamar	1
produzindo	1
professor	1
profissional	1
proibido	1
projectado	1
proliferam	1
propagam	1
proprietários	1
protagonistas	1
protecção	1
protecções	1
proteger	1
prova	1
provoca	1
pura	1
puseram	1
puxa	1
puxar	1
públicos	1
quadriculada	1
quadro	1
quantidade	1
quartel	1
queimavam	1
queixar	1
questões	1
quem	1
quieta	1
quilómetros	1
rachas	1
raios	1
raiva	1
raízes	1
rapado	1
rapariga	1
rapidez	1
rareiam	1
raro	1
rasante	1
rasas	1
raspanete	1
raspar	1
rasto	1
rato	1
ratos	1
rápida	1

reagir	1
reais	1
rebeldes	1
rebentar	1
rebuliço	1
recebemos	1
recebeu	1
receio	1
recentes	1
recolhe	1
recolhem	1
recolhido	1
reconhece	1
reconhecemos	1
reconheci	1
reconheço	1
reconstituições	1
recordação	1
recordar	1
recordo	1
recortam	1
rectos	1
recua	1
recuperar	1
redenção	1
reformados	1
regressar	1
regressei	1
regresso	1
reitor	1
rejeitaram	1
relacionado	1
relacionamento	1
relance	1
relato	1
relâmpagos	1
relevo	1
religião	1
religiosos	1
reluzente	1
remendada	1
remexe	1
remexendo	1
remédio	1
remédios	1
remodelada	1
rendilhados	1
reparação	1

reparado	1
repare	1
repleta	1
repletas	1
repouso	1
reprova	1
reprovador	1
reservado	1
residencial	1
residente	1
resolver	1
respeito	1
respira	1
respiração	1
respondendo	1
responsável	1
responsible	1
resposta	1
ressuscitar	1
resta	1
restinho	1
resto	1
restolhar	1
retira	1
retirada	1
retrato	1
retribui	1
reunião	1
reúnem	1
rever	1
revista	1
revolucionária	1
reza	1
rica	1
ricamente	1
ricas	1
rigorosa	1
rindo	1
rio	1
riqueza	1
riscos	1
rochedos	1
rock	1
roda	1
rodeia	1
rodopia	1
rondar	1
rosto	1

roto	1
rotunda	1
roubam	1
roupas	1
rugby	1
ruínas	1
ruído	1
ruídos	1
rumores	1
rumours	1
rústico	1
sabemos	1
sabia	1
saca	1
sacrifício	1
sacudir	1
saías	1
said	1
saídas	1
saíssem	1
salta	1
salto	1
salvaste	1
salvei	1
sandálias	1
sandwich	1
saneamento	1
sapatos	1
saris	1
satélite	1
saudada	1
sauna	1
school	1
science	1
sec	1
seca	1
secretly	1
secundária	1
see	1
segredos	1
seguí	1
seguida	1
seguido	1
seguinte	1
segura	1
segurança	1
selva	1
selvagem	1

selvas	1
semelhante	1
semelhantes	1
senhores	1
sensível	1
sentem	1
sentes	1
sentimos	1
sentiste	1
seremos	1
Sérgio	1
servirem	1
sessão	1
sesta	1
sexual	1
séc.	1
sérios	1
she	1
shirt	1
shirts	1
shoprite	1
shots	1
silencer	1
silencio	1
silenciosas	1
silhueta	1
simmmm	1
simples	1
sincronizadas	1
site	1
situação	1
símbolo	1
símbolos	1
sítio	1
sobressaltada	1
sobretudo	1
sobrevivência	1
sociedade	1
soft	1
solicitações	1
solta	1
someone	1
sonho	1
sopra	1
sorridente	1
sorridentes	1
sorry	1
soturno	1

sousa	1
soutien	1
still	1
struck	1
suada	1
suar	1
suavemente	1
subir	1
subúrbio	1
subúrbios	1
sucedem	1
suecos	1
suficiente	1
suggested	1
suportar	1
surf	1
surpreende	1
surpreendido	1
suspenso	1
suspiro	1
súbita	1
súbito	1
taça	1
tais	1
talkshow	1
tapado	1
tapando	1
tarefa	1
target	1
taxista	1
tea	1
tee	1
teimosa	1
telefonaste	1
telefonei	1
telefonema	1
telefone	1
telegráfica	1
tema	1
temas	1
tempestade	1
tenham	1
tenhas	1
tentando	1
tente	1
tentei	1
tereí	1
terem	1

termus	1
terrivelmente	1
testes	1
técnico	1
there	1
tijolos	1
timidamente	1
tinham	1
tirarem	1
tirava	1
tivessem	1
tivéssemos	1
título	1
toalha	1
tomada	1
tomaram	1
tomou	1
tona	1
torrencial	1
torres	1
torturavam	1
tosse	1
totalmente	1
toyota	1
trabalhava	1
trabalhou	1
traffic	1
trafficking	1
traga	1
trajectória	1
tranquilas	1
transístores	1
transmitir	1
transportar	1
trapos	1
tratas	1
tremelica	1
tremar	1
triagem	1
tribuna	1
tristemente	1
trocamos	1
troco	1
trombose	1
tronco	1
tropas	1
trouxe	1
trouxeste	1

trovão	1
tttfuuu	1
uk	1
ultimamente	1
uniforme	1
universitet	1
urina	1
URSS	1
usa	1
usando	1
usavam	1
únicas	1
vaga	1
vagarosamente	1
vagos	1
varandins	1
varre	1
vasinhos	1
vasos	1
vassoura	1
vassouras	1
vazias	1
vás	1
vedada	1
vedado	1
veias	1
velado	1
velhinho	1
velocidade	1
vencereemooooos	1
venceremooooos	1
venha	1
verão	1
verdadeiro	1
verde	1
vermos	1
versão	1
vestias	1
vestiário	1
via	1
viajei	1
viemos	1
vigia	1
vigilante	1
vim	1
vinda	1
vindos	1
vinha	1



violadas	1
violento	1
viram	1
virar	1
visionadoras	1
visitantes	1
visse	1
visses	1
vistos	1
vistosa	1
vitrina	1
viva	1

vivas	1
viveram	1
vives	1
vivos	1
voei	1
volante	1
voltam	1
voltares	1
voltarmos	1
voltaste	1
voltavam	1
volto	1

vomitar	1
vontade	1
weapon	1
who	1
xviii	1
yet	1
you	1
zangadas	1
zilda	1
zinco	1
zumbido	1
zuri	1

## **Margarida Cardoso:** *You talkin' to me, pombinha?*

Comunicação, 18 minutos

Conferência Internacional Género na Arte de Países Lusófonos: Corpo, Identidade, Sexualidade, Resistência

28 de Outubro de 2017

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Já se perguntaram porque é que a comunicação se chama “You talkin’ to me, pombinha?”? Estas duas ideias, a primeira é fácil de entender que é: “You talkin’ to me” é uma referência que já se tornou quase universal sobre o cinema através deste filme *Taxi Driver* do Scorsese, deste personagem do Travis que no fundo é também um personagem silenciado e só tem, ou acaba por ter, voz através daquele acto de violência terrível cometido no final do filme. E também tem algum interesse entre esta questão do silêncio e da voz. E “pombinha”, talvez essa seja a parte mais misteriosa para todos. É que neste meu filme, *A Costa dos Murmúrios*, que é uma adaptação também de uma autora portuguesa, a Lídia Jorge que muitos de vocês devem conhecer, neste filme duas vezes o personagem principal de Evita é chamado de “pombinha”. Para a mim a palavra “pombinha” é uma forma querida, inofensiva, paternalista, de pôr a mulher no seu lugar. E para mim funcionava quase como qualquer coisa muito mais violenta do que muitas coisas que são apresentadas no filme, como a morte dos flamingos, dos animais assassinados pelos homens que voltaram da Guerra, ou a violência explícita do capitão Forza Leal sobre a sua mulher Helena que jocosamente é tratada de Helena de Tróia. Portanto, tudo isso, às vezes a palavra “pombinha” para mim é muito mais dura, e por isso escolhi também no final do filme, a última pessoa que fala com Evita, a última cena de diálogo que existe no filme é exactamente Evita que vai procurar a pessoa que a pode ajudar já no fim, esmagada, silenciada, já sem forças, digamos, e vai tentar uma última ajuda e encontra o mesmo homem que lhe diz “Desiludida, pombinha?” e é a última coisa que ela ouve antes de baixar o olhar e sair em silêncio do filme, de cena. Pareceu-me que isto seria um bom mote para as coisas que eu vou falar e vou falar de mim de uma forma muito desordenada, eu tenho uma ordem para mim. Eu não queria analisar então os meus filmes mas perceber mais esta questão de quem fala e de onde é que se fala, de que perspectiva, de que corpo, de que ponto no tempo e no espaço, e podem as “pombinhas” como eu falar legitimamente do mundo, interpretá-lo e contá-lo. São motes, muitas perguntas e não esperem muitas respostas, mas muitas questões à volta

disso numa reflexão que vai ser mais fragmentada em episódios em diferentes tempos e espaços.

É interessante e pertinente a definição de Teresa de Lauretis de que o cinema é uma tecnologia de género capaz de reproduzir, promover, implantar e representar, e criar representações de género. Uma tecnologia que pelo seu poder está obviamente controlada pelo poder dominante masculino, branco. Infelizmente temos agora uma série de escândalos à volta dessa questão que chocam mais pela hipocrisia de não ser conhecido do que pelo escândalo em si, pelo menos para nós. Eu coloco-me nos antípodas de Hollywood, sou uma cineasta portuguesa num país como Portugal, mulher, e faço filmes de baixo orçamento que não geram grandes receitas e parto sempre de universos temáticos muito pouco dados a *blockbusters*. Mas estas circunstâncias nunca me livraram de ter que lutar muito para conseguir fazer o meu trabalho numa gincana acrobática e muito habilidosa, porque às mulheres pede-se sempre muita habilidade, para escapar ao facto de penas de “pombinha” que me quiseram colocar, e que ainda hoje querem mas que já não me incomoda assim tanto, e também porque os temas que eu decidi abordar desde os meus primeiros filmes eram temas até então reservados a uma interpretação masculina, como a Guerra Colonial, o colonialismo, o pós-colonialismo. Lembro-me de muito jovem ter ido falar com uma associação de militares por causa do meu documentário *Natal 71*, portanto da Guerra Colonial, e nessa altura ainda não haviam muitos documentários sobre esse tema e os militares estavam desejosos de ter finalmente um filme que, como eles diziam, contasse tudo sobre a guerra, e sem terem noção dos diferentes pontos de vista. E ficaram realmente muito desiludidos, não com o produto final, porque acho que é um filme que realmente era o único que tratava da guerra pela guerra sem referências geográficas, mas ficaram extremamente desiludidos quando eu lhes disse que nesse filme entrariam também cantoras de revista e senhoras do Movimento Nacional Feminino. E foi um grande choque. Houve ali logo uma barreira nesses primeiros contactos. Mas nada disso me tirou a vontade de continuar neste caminho.

Hoje os meus filmes são muito analisados e estudados sempre numa perspectiva de género, de história e memória. E tal com eu sou a típica artista de que a Eloisa referiu, como todos os trabalhos de criação, todos os filmes, como todos os trabalhos de criação, claro que têm este esboço, uma espécie de borrão a que queremos dar forma, e por mais que a gente tenha imaginado o produto final e o resultado final ele escapa-nos

sempre e ganha uma espécie de vida própria. Acho que toda a gente tem noção disso e claro que as análises sobre os meus filmes e os olhares das pessoas em geral me ajudaram a questionar e me revelaram ao longo destes anos muito mais sobre o borrão de onde eles partem e sobre a consciência que eu tenho ou não desse ponto no espaço e no tempo onde falo, do que propriamente sobre a estética e a ética num produto acabado. Sobretudo sobre as questões de género. Porque talvez por causa da velocidade e da atenção com que fazia a gincana para escapar a ser “pombinha” neste campo e conseguir fazer alguma coisa nesta profissão maioritariamente masculina, talvez por isso, e durante grande parte da minha vida adulta, rejeitei uma leitura feminista ou um discurso mais feminino do meu trabalho. Sei que foi por preconceito e também por ignorância ao que eu hoje entendo como feminismo, mas não foi uma rejeição veemente, foi uma rejeição, penso que como todas as artistas, que é “mas porque é que só querem falar dessa área?, há tantas coisas para analisar nos meus filmes, há guerra há história há memória, há tudo e empurram para esse dedo feminino”. E também, mas isso eu nunca consegui escapar, ao mais terrível e redutor e ambíguo, é quase como “pombinha”, de chamarem aos meus filmes: filmes de mulheres ou filmes de mulher. É uma expressão muito difícil de aceitar. Rapidamente percebi que o problema não era ser empurrada para o gueto feminino, o problema era existir realmente um gueto feminino. E sendo o meu discurso e o que se revela no meu trabalho, e disso eu nunca tive dúvidas, a mais sincera e íntima expressão daquilo que eu acho absolutamente fundamental contar sobre o mundo, então deveria assumir essa posição mais feminista de uma forma mais clara, até noutros aspectos da minha vida como pessoa e sobretudo como professora juntamente dos mais jovens. Foram os meus filmes que me levaram a assumir uma posição claramente feminista e não o contrário. Quer dizer, nunca concebi nada com a intenção da criação de um discurso com essa leitura.

De onde vem essa carga desse olhar mais feminino e que nos é dado pelas inúmeras personagens femininas a que dei vida nos meus filmes? Por diferentes razões voluntárias e involuntárias tive de viver muitas vezes confrontada com questões raciais de violência, conflitos e guerra. Não só em jovem que vivia em Moçambique, o meu pai era piloto militar e vivemos ali onze anos, como depois no meu percurso de adulta, sempre tive atracção e sempre fui empurrada para locais onde existia conflito, para locais nunca muito confortáveis. Talvez por isso eu tenha esta atracção pelo desejo da representação do outro, um outro silencioso, e sobre essa violência sem nome. O facto

de os meus filmes se centrarem sobre personagens femininas faz sentido à luz da violência que acabei de mencionar, pois é sobre as mulheres que tradicional e universalmente recai essa violência sem nome e é às mulheres que se exige o silêncio e nunca o testemunho.

Ter vivido numa sociedade colonial onde as relações de poder são extremamente absurdas foi talvez o que mais me marcou no meu trabalho. Acho que foi o absurdo e a dificuldade que tiveram em me explicar a lógica dessa violência que fez com que insistentemente volte aos mesmos lugares, aos mesmo temas, sempre procurando a resposta para algo que não pode ter resposta. Nesses anos que vivi em Moçambique, nos últimos anos do Império, já esse discurso imperial não era levado muito a sério, já se questionava muito. Quando era pequena já os meus pais me ensinaram a rir e a questionar o absurdo desse discurso “Portugal não é um país pequeno” e da foto nos livros escolares do grande magistrado da Nação, o Américo Tomás, que estava ali assim e a quem já podíamos fazer bigodes e barbas sem piedade nessa altura. Na minha geração já podíamos ler a Mafalda, o meu pai comprava clandestinamente na livraria por baixo do prédio Bertini em Lourenço Marques, e tal como a Mafalda eu sonhava que a minha mãe pudesse voltar a estudar e acabar o curso superior, que largasse o aspirador e que não nos fizesse sentir, a mim e à minha irmã, o alibi da sua incultura, que é o que diz a Mafalda. Mas também me lembro de me rir muito de uma tira onde a Mafalda se perguntava “porque é que as mulheres não podem ser presidentes da República?”, e no quadrado seguinte víamos uma mulher numa secretária com um livro que dizia segredos do Estado e no outro a seguir ela a telefonar às amigas, supõe-se a contar os segredos de Estado, e isso, claro, fazia-me rir. E é essa a ambiguidade da minha geração: sabendo que estamos livres do destino do aspirador, talvez, mas submersas nos preconceitos folclóricos colocados aos papéis de género. Aspirador não, mas presidentas, como dizia Dhilma [Rousseff], também não era muito expectável nessa altura.

O facto de ter nascido e ter sido criada num dia de bom senso, quer dizer, os maus pais não são intelectuais nem politizados, mas não casaram pela igreja porque o meu pai não era católico e a minha mãe e as suas irmãs tinham sido atacadas, penso eu como todas as pessoas nessa altura, pelo padre da aldeia, e sempre rejeitaram. Portanto, sempre tivemos problemas com actividades extra-escolares porque de cada vez que era preciso preencher um papel que dizia “religião” e minha mãe escrevia “não tem” e

voltava para trás a dizer “não tem não é religião” e ela escrevia outra vez “não tem”, até que desistíamos e já não podíamos entrar dentro daquele mundo mais normal. Mas, isto só para citar uma coisa do mais inovador que me aconteceu na minha vida e que me perseguiu até à idade onde a gente já não tem de dizer o nome dos pais, é que a minha mãe não tem o nome do meu pai porque o meu pai sempre disse que nunca a tinha adoptado, o que é verdade, e casaram. E não podem imaginar o que isso causou toda a vida de complicações, de suspeitas, “mas quem é esta senhora nos papéis?, será que é uma madrasta?, a amante do pai?”, todo o género de efabulações me perseguiram com esta simples e inovadora questão de que a minha mãe não tem o nome do meu pai. E mais fiel, só para terminar, também fieis às suas convicções, os meus pais em África nunca tiveram nenhuns mainatos nem mainatas, que era o nome que se dava aos empregados. Nós na casa dos brancos, dos outros brancos, tínhamos sempre, com regularidade e quando ia brincar a casa dos vizinhos, vivíamos debaixo deste absurdo do silêncio dos empregados que ali estavam. Havia uma senhora em casa de uns vizinhos que se chamava Amélia. Vestia uma bata branca e estava ali muitas vezes a encerar o chão ou encostava-se muitas vezes às paredes do corredor quando a gente passava tornando-se invisível na cozinha. Lembro-me de a ver de costas na cozinha a ouvir tudo, supunha eu, e a presenciar tudo sem se voltar, encerrada em si sem se revelar. Encerrada para mim.

Eu sei que procuro algo nos meus filmes, a tal resposta impossível. Só há pouco tempo percebi que o que tento fazer por artes mágicas através do meu trabalho é fazer acontecer aquilo que nunca aconteceu, quero que a Amélia se vire para mim e fale. Mas claro que isso não irá acontecer e não sou eu que lhe posso dar voz, e não lhe podendo dar voz, porque essa legitimidade me é vedada, o que posso fazer eu para apagar este silêncio? E por isso vou inventando outras formas, muitas vezes passando por intermediários pontos de vista, para escapar ao presente, encontrar um veículo interpretador.

Agora eu iria contar um bocadinho a história da *Yvone Kane*, mas vou resumir um bocadinho. Eu quando fiz este último filme da *Yvone Kane*, que o personagem é uma guerrilheira negra de um movimento de libertação, escolhi, primeiro tentei fazer um filme ou escolhi fazer um filme sobre essa realidade. Mas depois, de certa forma, acabei por encontrar um veículo intermédio, quer dizer, eu passei essa história para o passado e encontrei um personagem branco feminino, que é a personagem da Beatriz

Batarda, que vai fazer a investigação sobre esse passado. E para terminar a minha apresentação ou conversa, mas para contar a história da Yvone precisei de colocar algo, um mote vindo do passado, e criei um outro personagem em busca da verdade da Yvone. Porque é que eu não senti legitimidade em poder contar a história de Yvone? Por uma questão cultural? Porque a Yvone é negra e eu sou branca? Sim, por tudo isso e por uma culpa histórica qualquer que me faz ter pudor de me apoderar dos traços das histórias dos outros e sobretudo, e talvez exclusivamente, daqueles com os quais repartimos hoje uma ambígua cumplicidade histórica. É difícil definir, mas acho que reparto com muitas pessoas, artistas ou não, esta condição identitária muito enevoadá pela bruma da história. Sem nenhum vínculo identitário que possa reivindicar, coloco-me no ponto de observação de onde vejo e de onde saem os meus filmes. Além de mulher sou de lado nenhum, o que não é mau, e posso estar a ver e a ouvir tudo e ninguém me vê, tal como a Amélia, a empregada. Com a diferença que a mim ainda me calhou uma brecha do tempo e do espaço na história para poder falar e ser ouvida. A Amélia provavelmente morreu sem nunca se ter virado e ter contado a sua história.

## Transcrição da Entrevista a Margarida Cardoso

134 minutos

28 de Novembro de 2017 na Universidade Lusófona de Lisboa

**ANA:** Em diversas outras entrevistas e conversas falou das razões para ter começado a fazer cinema: uma necessidade de contar histórias, de lembrar e, especificamente, de encontrar a África da sua infância. Em termos de ficção optou, em ambos os seus filmes de longa-metragem, por mostrar uma perspectiva feminina. Porquê? Foi uma coisa natural? As questões da guerra, do colonialismo, são geralmente mais associadas a homens, por isso não deixa de ser uma escolha curiosa.

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu acho que há uma razão. Não sei se há, se houve à partida, uma decisão para “ah vou contar histórias de mulheres”, ou dar um ar mais feminino ou uma ideia um bocado mais feminista sobre esse “approach” do filme. Eu acho que, sem querer, é um bocadinho sem querer. Pronto, isto é o meu aparte mas, agora neste último filme, o *Banzo* que eu estou a escrever, é curioso porque é um filme onde não existiam praticamente mulheres e na sinopse que eu apresentei não havia [mulheres], os personagens são todos masculinos. E de repente quando comecei a desenvolver o guião, de repente introduziu-se um personagem, que é a Adélia, introduziu-se ali e começou a tomar um bocadinho umas proporções mais da minha voz e tudo isso. Portanto penso que, não sendo propositado, eu acho que conheço mais o mundo das mulheres, também porque o mundo dos homens nessa altura nos era mais vedado, sobretudo quando eu era criança e tendo vivido nesse ambiente mais militar. Literalmente os homens não estavam presentes e isso pode ser uma causa, não é?

E também, mais em relação a *Yvone Kane*, já é um bocadinho mais propositado que a heroína seja uma mulher porque não é tão comum que a personagem de uma luta armada, de uma questão política, seja uma mulher. Quer dizer, eu isso escolhi propositadamente, para sublinhar mais aquilo que eu acho em relação ao apagamento da memória, a questão do poder, o poder das pessoas que têm poder de fazer a história, de construir as histórias... Que eu acho que está tudo muito, como é natural, centrado numa visão mais masculina e dominante. Sempre quis que a Yvone fosse um bocadinho à parte disso tudo e que fosse tudo o que poderia ser se o mundo não fosse tão exigente para as mulheres e tão... Provocando sempre tantos danos nos seus percursos, não é?... E então isso foi propositado.



Em relação à *A Costa dos Murmúrios* era mais, pronto, o próprio livro já tinha esse lado e foi esse lado que também me seduziu muito no livro, aquela questão da Helena de Tróia, e da Evita e a Helena de Tróia quase como se fossem umas duplas em si. E não fazendo de propósito, eu acho que a minha voz se encontra muito ali. Depois também há outra coisa que mais tarde eu me apercebi com os filmes todos que faço, não só os filmes de ficção mas também os documentários, aquela ideia de eu não gostar de contar as histórias do ponto de origem dos conflitos mas do, digamos, fora dos conflitos e mais no local onde se apanha as ondas, de uma origem que às vezes não aparece sequer no filme e que eu... E é isso que eu procuro, é estar um bocadinho [na margem]... Também percebi que aí é o local onde se encontram mais personagens femininas, não é? Nessas margens do centro dos conflitos encontram-se as personagens femininas. Então naturalmente também eu própria as encontro ali.

**ANA:** Nos seus filmes, quer em *A Costa dos Murmúrios*, quer em *Yvone Kane*, há também, não sei se conscientemente ou não, quase uma tentativa de reconstruir a história ou repensar a história. Termos uma perspectiva feminina se calhar também nos ajuda um bocadinho a fazer isso, não é? Estando um bocadinho à margem, a oferecer outras perspectivas, outras hipóteses de ponto de vista.

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, quase como uma ficção científica. Não nesse sentido, mas realmente quando tu pões outros dados do que é que poderia ser, do que é que poderia ter sido, aí também entra outra vez essa questão feminina, não é? Porque todo o olhar é muito, é sempre um olhar muito centrado no masculino. Deve haver uma palavra para centrado no masculino, “masculinocêntrico”, não sei... Há uma palavra para isso, por acaso. Mas como é tudo muito centrado aí, eu também acho que o facto de ser uma perspectiva das mulheres te abre a ideia de como as coisas poderiam ser diferentes se nós não víssemos sempre tudo só de determinado ponto de vista. Também não sou suficientemente ingénua para dizer “ah, não, as mulheres iam salvar tudo e que seria”... É só essa questão da abertura, de um outro ponto de vista, não é?

**ANA:** Sim, mesmo porque a Evita em *A Costa dos Murmúrios* não é apresentada como estando totalmente isenta de culpa, mesmo estando à margem, porque como testemunha presente da violência que nós vemos, de uma violência implícita mais até do que explícita em alguns momentos, ela acaba por ser cúmplice daquilo que está a acontecer, não é?

**MARGARIDA CARDOSO:** É, se bem que que aí, por exemplo eu e a Lídia... Foi sempre aí que nós colidimos mesmo de frente em relação a essa questão da inocência das mulheres ou não, que ela acha... E provavelmente é isso que sai porque a narrativa cinematográfica também é sempre um bocadinho mais redutora, é tudo muito grosso, quer dizer, é tudo muito o que se vê, tu não controlas muito o que as pessoas vêem naquelas sombras que tu projectas ali e depois qualquer pequena coisa é enorme e tudo é muito imposto e... Isto não quer dizer que eu não goste, eu gosto disso. Mas, por outro lado, acho que a forma como eu mostrei, às vezes há coisas que são de uma subtilidade muito grande quando tu as podes expor e que talvez no filme não sejam tão evidentes. Eu não acho que tenha tratado nem a Helena de Tróia nem a Evita, nem aquelas mulheres que não aparecem assim tanto no filme como aparecem no livro [como isentas de culpa]... Toda a panóplia de mulheres que aparece em *A Costa dos Murmúrios*, no livro, dentro daquele hotel, é gigantesca e isso dá até quase a ideia dessa cumplicidade delas e... Mas eu tentei manter, pelo menos aquelas com que eu me relacionava e que eu sabia que eram verdade porque eu tinha ouvido com os meus ouvidos quando lá estava, das mulheres forçarem os maridos para as horas de voo e coisas do género. Isso parece ser assim agora uma ideia mais directa da culpa. Mas eu acho que o próprio envolvimento [conta] e, como diz a Isabela Figueiredo no seu livro, eu estava lá. Sim elas estavam lá também, estás a ver? E, portanto, isso não as desculpa de nada. Portanto eu não acho que tenha sido assim, que as tenha representado tão isentas. Talvez os homens apareçam de tal forma, de uma forma negativa, que dá essa impressão de que elas, de que estou a mostrar que estão mais isentas. Pelo menos intimamente eu penso que não estão nada isentas. Pelo menos fora da minha interpretação funcional penso isso.

**ANA:** Também reconhecemos, nos seus dois filmes de ficção, uma certa dualidade ou ambiguidade entre um sentimento de saudade e ao mesmo tempo um sentimento de culpa em relação à experiência que se viveu nas colónias e de quem esteve nas colónias. Esses traços acabam por estar impressos nos filmes. Serão traços pós-colonialistas, transversais a quem viveu a experiência nas colónias? Serão traços que também estão associados ao feminino tendo em conta que as mulheres são vistas como ambíguas e voláteis e muitas vezes com esta dualidade também feminina?

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu acho que... Não sei se saudade é a palavra, não é? Não sei. Eu acho que, também não sei se nostalgia é a palavra, não é? Eu acho que a *Yvone*

*Kane* é um filme muito mais nostálgico que *A Costa dos Murmúrios*. Eu tenho tentado perceber o porquê. E agora eu percebo porquê. Não é muito simples às vezes explicar isso, quer dizer, é uma coisa tão pessoal que é... Por outro lado também, d’*A Costa dos Murmúrios* eu não vivi aquilo tudo que nós mostrámos. Eu acho que não sou só eu ou quem faz uma interpretação ou quem escreve ou quem o que é que seja, que impõe essa dualidade ou essa ambiguidade. Ela existe implicitamente porque foi um território onde as pessoas, e um tempo também, há que ligar, e é verdade, a questão das pessoas serem mais novas e terem tido uma vida ali e de outra maneira, e talvez depois separarem essa ideia da juventude, não separam a ideia da juventude, quer dizer, eram jovens e viviam ali e agora as coisas vão sempre para pior, como dizem os cientistas nunca vão para melhor, e vivem noutro sitio, não é? Mas a verdade é que acho que há uma questão que é, as pessoas que viveram lá e que viveram felizes, eu própria também acho que fiquei sempre com aquela necessidade de voltar lá e de voltar ao território... Muitas vezes as pessoas, aquela coisa do cheiro, por acaso o meu cheiro é o cheiro a gasóleo que era da cidade, para mim o cheiro a África é esse, mas não quer dizer que eu não tenha saudades desse cheiro e que sinta qualquer coisa como [nostalgia]... E eu acho que todas as pessoas que viveram lá viveram tempos que, não sendo bons, lhes foram retiradas de uma forma tão brutal que tu nunca fazes as pazes com isso. Esses são sempre os anos e a vida que tu tiveste com os quais nunca conseguiste acertar contas pessoalmente. Foste impedida e violada dessa possibilidade. Isto, pronto... Hoje as pessoas podem dizer isso sem tu me dizeres “oh sua colonialista”, estás a perceber? Mas durante muito tempo não foi permitido dizer isso e hoje quando eu digo isso, tu percebes.

**ANA:** Durante muito tempo nem sequer se falou da questão do colonialismo e de Portugal ter tido as colónias... Tentou não se falar muito sobre isso, não foi?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim. Quer dizer, eu acho que falar sobre as colónias, acho que se falava. Eu acho que nunca se tentou falar foi do que aconteceu depois da independência de uma forma clara, clara quer dizer o mais clara possível, sem tu seres completamente, ainda hoje é difícil, invadido por uma série de ideias de politicamente correcto ou do que é que foi. Porque é difícil, não havia nada correcto ali, estás a perceber? Não havia nada de... As coisas não estavam bem. Desde o princípio a ideia em si de tu ires para uma terra que não é tua, poderes ter uma vida onde, onde como no livro da Isabela Figueiredo “O meu pai e os seus pretos”, o meu pai tinha aqueles pretos e ele

batia, o meu pai dava-lhes uns “coisinhos” para eles trabalharem melhor, porque era para eles poderem subir na vida desde que se mantivessem na sua condição de pretos. Esta era a verdade, estás a ver? E agora eu digo, estas pessoas que estavam lá têm a culpa disso tudo, mas nós não nos podemos esquecer que elas foram depois vítimas, não só da estupidez da ideia do império, de mandar para lá pessoas, muitas vezes pessoas tão pobres como os pais da Isabela, sem estudos sem nada, e que vão para ali, e que são mandados para ali, que são tão vítimas quanto muitos outros, não é? E depois essa parte da perda de tudo, do final trágico onde ninguém pode ajustar contas com o passado de maneira nenhuma. Isso ainda continua a ser muito difícil nós fazermos e essa ambiguidade em relação a essa felicidade é a mesma ambiguidade que está nas coisas de guerra. Quando os homens foram à guerra contam aquelas coisas maravilhosas do “foi tão bom e bebemos uns copos” e pronto, aquela parte da granada ter morto o outro também existe, mas todo aquele... Essas experiências muito fortes têm sempre essa ambiguidade. E o que eu acho é que nos meus filmes, pelo menos nos dois, eu não sou a pessoa indicada para dizer o que lá está, mas o que eu sinto é que, também pela questão de que aquilo tudo parece que ficou fechado num baú durante muito tempo, sinto que não tiveste hipótese de revisitar esse passado, porque havia muitas... Não só o meu pai era militar e, portanto, não se podia falar grande coisa, como o facto de termos lá estado também era um bocadinho incómodo. E então tudo isso fez com que aquela parte se mantivesse, e ainda hoje se mantém com essa [ambiguidade]... Eu não sei às vezes muito bem o que pensar ou se estou a ser... Eu continuo o meu caminho só porque não o consigo fazer de outra maneira, porque sou atraída por esses assuntos, porque eu por mim até já tinha deixado. Dizer, “ah fechou o círculo africano”, mas eu sinto-me mesmo compelida a continuar a ir procurar aí. Mas continuo a ter dúvidas sobre muitas questões de legitimidade, da fala, agora que eu estou a fazer esta coisa do *Banzo*, quem fala, o que fala, quem são, não estarei eu a retratar os negros da mesma maneira? Como é que tu podes pôr um grupo de negros que são escravos e que eu não sei nada, nem sei... Aliás é essa a condição da pessoa que está a investigar. Tudo isso me põe muitas questões, estar sempre a utilizar os outros nos filmes e isso tudo.

Mas acho que em relação à saudade e à nostalgia, tem muito a ver com essa quebra e com esse fosso que se criou e então tudo aquilo fica, tem que se alcançar e ali se vai encontrar qualquer coisa. Mas não tenho muito a ideia de que fosse, no meu caso não era, uma coisa muito boa. Por exemplo, para os meus pais esse tempo foi horripilante, eles

não gostam nada de falar disso, não querem, portanto não tenho a mesma visão de um retornado ou de uma pessoa que tenha tido uma vida de colono mais estabelecida com a ideia de que iam ficar lá, nós nunca pensamos que [sim]...

**ANA:** Sim era sempre temporário. Voltando um bocadinho à questão do feminino, já li várias entrevistas em que comenta a questão do feminino no cinema em Portugal e em que posição é que está. Neste momento, como é que acha que a mulher tem sido retratada no panorama nacional?

**MARGARIDA CARDOSO:** Do cinema?

**ANA:** Sim.

**MARGARIDA CARDOSO:** Quer dizer eu acho que, isto aqui é uma coisa absolutamente pessoal, eu por mim em geral tenho uma dificuldade imensa em toda a história do cinema português. Na história do cinema português e tudo é raro os papéis das mulheres, agora vou dizer uma asneira, onde as mulheres, podes depois traduzir para outra coisa qualquer, posso dizer sem asneira, as mulheres são em geral umas prostitutas santas ou umas santas prostitutas. Rodam sempre entre este eixo absolutamente enjoativo e sem grande sofisticação, é sempre uma coisa... Eu lembro-me de ver um filme de uma pessoa que eu aprecio bastante e respeito como cineasta e tudo, mas lembro-me uma vez de ter ficado absolutamente horrorizada com um filme que se chamava *Delfim* do Fernando Lopes que eu estimo imenso e tudo, não tem nada a ver.

Só que o filme estava a correr à minha frente e eu disse “foi o Delfim que fez o filme?”. Estás a ver? Foi ele que fez? Isto foi o realizador possesso pela alma do Delfim que fez o *Delfim*, porque a personagem que a Alexandra Lencastre fazia, a mulher de quem agora não me lembro do nome [Maria das Mercês], era de tal modo filmada, formatada, a *mise-en-scène*, aquilo que ela fazia, é que não era, não era ela a sair do livro, não era... Era ela a ser vista, dominada pelo Delfim. E, portanto, eu muitas vezes essas, a forma como aparecem as personagens femininas normalmente são um bocadinho... É essa a impressão que eu tenho, muitas vezes até pelas mulheres. Agora se calhar as pessoas pensam o mesmo dos meus filmes, quer dizer, que as mulheres também aparecem dessa forma. Eu acho que não, acho que lhes dou outras dimensões, mas é essa a forma como acho em geral, não estou a dizer que seja em particular, estás a ver, pode haver

personagem fantásticas e que não tenham esses traços, mas sente-se especialmente isso: são sempre muito queridas, muito malandrecas mas muito boas mãezinhas, muito boas mães, uma coisa terrível. \*risos\*

**ANA:** No fundo o que sempre quiseram até era ser mães, embora não parecesse no início, mas...

**MARGARIDA CARDOSO:** Ou umas santas que são também umas grandes... É essa a sofisticação do personagem feminino em Portugal.

**ANA:** E como realizadora, como guionista, sendo mulher, como é que foi o seu percurso, teve alguma influência ser mulher ou não?

**MARGARIDA CARDOSO:** Quer dizer eu não sei. Como estava a dizer desde o início eu não faço nada assim. Não procuro nada muito específico quando as ideias me surgem. Por exemplo, agora esta coisa de ter só homens, imagina que eu nem tinha reparado. Quando comecei a imaginar tudo tinha um personagem feminino no *Banzo* que era a mulher de um dos fazendeiros e que tomava um bocado conta lá das cenas dos hospitais e não sei o quê, mas não tinha... E depois alguém me chamou a atenção e disse assim “ah não, não há quase personagens femininas...” Eu acho que a minha tendência maior é para talvez polarizar as coisas um bocadinho ou no masculino ou no feminino e não jogar muito as interações entre o masculino e o feminino. Não sei porque é que não me interessa tanto isso, não sei se me interessa, porque acho que nunca me interessou muito os enredos mais das relações mais amorosas, há sempre... Acho que são tão complicadas. Eu acho que essas acabam por ser aquelas [relações/enredos] que tu consegues saltar e acho que, tudo bem, às vezes aquilo pode estar por trás, essas paixões, essas relações mais, até escusa de ser entre homens e mulheres, podem ser entre mulheres e mulheres ou homens e homens... Mas essa relação mais íntima e mais amorosa normalmente eu fujo desse enredo e não sei porquê. Eu sei porque quando vejo não me interessa nada, quando há essas coisas não me interessam nada. Mas, por exemplo, isso não quer dizer que não me interesse a sexualidade e as coisas, a forma, o poder como as pessoas se relacionam, e talvez por isso eu depois acabe por polarizar muito e como me sinto mais próxima da voz das mulheres porque conheço melhor, é o universo que eu conheço melhor, naturalmente acabo por escolher as personagens femininas. Às vezes com os

homens acaba por ser a mesma coisa que retratar outro tipo de [personagem], apesar de eu conhecer ou achar que conheço bem, uma panóplia variada de possibilidades. Mas eu acho que esse mistério é mesmo, eu não acho que conheça melhor, é só porque me sinto mais, é um melhor veículo para mim e para a minha voz.

**ANA:** A própria Teresa Villaverde a quem fizeram a mesma pergunta sobre o ter mais personagens femininas, também dava, nessa entrevista, um bocadinho a mesma ideia, que conhece melhor as mulheres e então acaba por ser uma forma mais directa de transmitir aquilo que...

**MARGARIDA CARDOSO:** E duvido que essa pergunta seja feita aos homens.

**ANA:** Pois, a questão é essa.

**MARGARIDA CARDOSO:** Basta ver os protagonistas masculinos que têm, não é? Tipo o Clint Eastwood. “Mas porque é que os seus homens são todos *cowboys* e usam uma Magnum 45?” Isso ainda por cima seria mais difícil de responder, porque já implica muitas coisas.

**ANA:** Sim, lá está, a questão da mulher é sempre que vai ser questionada em relação a isso, não é? Porquê? E se fossem protagonistas homens a pergunta ia ser a mesma: o porquê de uma mulher ter protagonistas homens, não é? A questão do feminino cria sempre essas...

**MARGARIDA CARDOSO:** É, é... continua ainda a ser um... Um género quase, uma especialidade.

**ANA:** Há alguns estudos, mais nos Estados Unidos que é onde se tem falado mais das questões do género no cinema, que referem que se houvesse mais mulheres realizadoras e mais mulheres guionistas a trabalhar na área, que a representação das mulheres na tela seria diferente e não o típico que estamos habituadas a ver. Será que isso faria alguma diferença? Como é que se poderia reverter a forma como as mulheres têm sido representadas?

**MARGARIDA CARDOSO:** Acho que faria muita diferença, não é? Quer dizer, a quantidade dessas representações. Eu sou sempre a favor dessa questão da quantidade quando é interpretações ou representações de determinado tipo de coisa, tipo as questões coloniais e pós-coloniais, quanto mais pontos de vista tu tiveres [melhor]... E aqui neste caso é mais do que evidente que se tu tiveres muito mais filmes de mulheres, tens, possivelmente, representações muito diferentes e personagens que podem ser muito diferentes. Eu não acho que os personagens, estou a dizer muito diferentes, mas estou a dizer só por dizer, não é bem isso que eu quero dizer. O que eu acho é que tu, essa perspectiva mais de diversos fragmentos, de diversos... Esse conhecimento um bocadinho mais alargado, a diversidade desses personagens, pode-te dar uma ideia mais rica das mulheres e não funcionar só como às vezes, as tais peças para um enredo, para um *plot* e tudo isso porque também, quantas vezes aliás eu já vi um filme português onde uma mulher cai de paraquedas no meio de dois homens para que o filme consiga continuar com o enredo. E quando digo paraquedas, digo mesmo de paraquedas, não é? Estou a dizer fisicamente de paraquedas. E então tudo isso transforma [o enredo] e eles apaixonam-se por ela pronto, essas coisas, não é, e pronto... Muitas vezes serve para isso. E acho que se houvesse essa quantidade, claro. Mas eu acho que essa questão da quantidade e a questão de que às vezes se põem quotas e não sei quê, eu não sei se as quotas já estão a funcionar mas, em relação aos concursos públicos eu não reparei se agora se...

**ANA:** Acho que ainda não, só se for para o próximo ano, até agora não.

**MARGARIDA CARDOSO:** Mas eu já fiz concursos públicos onde havia quotas para mulheres. Um do Instituto Camões, acho eu, outro não sei quê... E é “tricky” para quem está a escolher, porque na realidade os... Mas eu por enquanto sou a favor das quotas e também seria a favor das quotas nestas áreas. Também, depois logo se vê, daqui a uns anos.

**ANA:** Eu li uma entrevista também que deu em que se falava de quotas precisamente, em que disse que no início até tinha algumas reticências em relação às quotas, porque é que haveria de haver quotas. Mas, entretanto, houve países na Europa em que isso de facto resultou e em que já não é necessário ter quotas neste momento porque as coisas se



nivelaram. Portanto a ideia seria um bocadinho por aí, não é? Ter quotas inicialmente e depois ver como...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu acho que o meu pudor inicialmente em relação às quotas, é aquele pudor muito estúpido de tu dizeres assim “Ah, mas as mulheres querem lá chegar pelo seu mérito...” Hã? O quê? “What”? As mulheres não têm mérito agora, é isso? Por isso é que não chegam? Ah é isso? Não. Não é. Portanto a cena é, deixem-se lá de querer chegar pelo mérito porque há milhões de homens medíocres que tomam o lugar das mulheres que têm mais mérito do que eles. Algumas não é, pronto... Agora, se isso não acontece por outra questão, então deixemos de ter pudor. Não precisam de ser todas geniais basta ter algumas medianas também a ocuparem os seus lugares, não é?

E por isso é que eu deixei de ter essa coisa. E também acho isso, acho que a partir de um momento como na Suécia e tudo isso depois deixou de haver essa necessidade, agora já fazem o contrário, quase que já não há homens e o governo tem de andar à procura, para pôr quotas para homens...

**ANA:** Estive numa conferência de guionistas o ano passado em que havia muitas pessoas da Suécia em que eles diziam isso, que agora a área do guionismo, por exemplo, é dominada por mulheres, que é muito mais difícil encontrar homens. Agora é preciso contrabalançar um bocadinho do outro lado, não é?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sabes que tenho coisas em relação à coisa do feminino que eu acho que como vivi tanto tempo entre a Suécia e Portugal... Que eu vi uma vez, lembro-me de ter ficado muito assim admirada e até não concordar com a ideia de “quê vão tirar”, porque era: os cabeleireiros tiveram que tirar tudo o que dizia corte de homem e corte de mulher, tiveram de passar a dizer corte longo, de cabelo longo ou corte de cabelo [curto], porque era considerado discriminação...

**ANA:** Porque é sexista, sim...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, estás a ver? E eu digo “ai que exagero”, mas não é exagero. Para uma criança que nunca nasceu com essas, que nunca ouviu dizer que é um corte de mulher, que é um corte de homem, [não é]. Não é porque é discriminatório de

dizer que é mais caro ou mais barato, nada disso, é só haver essa palavra, estás a ver, não pode ser...

**ANA:** Parece que é especificamente para...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim porque, porque é. Pode aparecer lá um homem com o cabelo que vai até ao rabo e não se vai dizer, “olhe desculpe senhor tem um corte de mulher”, quer dizer, porquê pôr essas coisas em jogo? E acho bem eles serem tão radicais com coisas como também tu não poderes nunca usares os títulos. Quer dizer, nós cá temos coisas como chamarem os médicos, senhor engenheiro, não sei quê e pronto. Eu gosto desse lado mais radical. É proibido dar títulos a quem quer que seja a não ser em condições muito especiais. É proibido tratar as pessoas por você, a não ser o rei e de vez em quando, pronto *ok*...

**ANA:** Sim, pois faz sentido.

**MARGARIDA CARDOSO:** O tratamento deve ser sempre o mesmo, sem títulos e sem você. E a gente diz, “é exagerado”. Não... Eles saem-se bem. O que é que é exagerado?

**ANA:** Nas questões de género por exemplo, Portugal está, não vou dizer atrasado, mas está ainda numa posição um bocadinho diferente... Até este ano houve a polémica dos livros da Porto Editora para meninos e meninas e que...

**MARGARIDA CARDOSO:** Ah, sim, sim, sim... Disseram que não era nada de especial e assim muito tosco, não é? E depois vi o Ricardo Araújo Pereira a mostrar os livros.

**ANA:** Também vi isso. Também vi isso e o Ricardo Araújo Pereira tem imensa piada, mas havia coisas que ele estava a mostrar que efectivamente, para mim a questão era: primeiro há um livro para mulher e outro livro para homem, para meninas e outro livro para meninos...

**MARGARIDA CARDOSO:** Com cores diferentes, não é?

**ANA:** Com cores diferentes, os níveis de dificuldade de certeza que iam sendo variáveis, é verdade, mas não deixava de ser as meninas com cor-de-rosa e princesas e tiaras e...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim aliás podias tentar até tirar, se tirasses o nome e tirasses esse lado mais sexista do “coiso”, acho que havia muitas meninas que iriam ler o livro dos rapazes, o livro que elas gostavam mais, com *cowboys* e não sei quê, e havia meninos que iriam escolher um com princesas e com... Se não tivesse lá o meninos e meninas, estás a ver? E eu acho que se pode fazer coisas diferentes, sem isso, não é?

**ANA:** Sim, sim, sim, sem ser especificamente para...

**MARGARIDA CARDOSO:** Porque eu de certeza que adoraria o dos meninos e teria... Eu não queria aquele das meninas. Mas teria, é fixe, porque poderia escolher o outro.

**ANA:** Pois, é mais limitativo assim.

Vamos imaginar que *A Costa dos Murmúrios* e a *Yvone Kane* tinham, em vez de protagonistas femininos, masculinos. Os filmes funcionavam na mesma? O que é que teria mudado ou não era mesmo possível?

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu acho que por exemplo na... Quer dizer, nunca fiz esse... Deixa-me pensar. Já estás como o Jesus Cristo. Jesus Cristo fez um milagre, transformou-se numa mulher, não era um milagre era só tipo, “Então transforma lá aí os pães, traz lá aí o pão.” Agora estás-me a pedir o “coiso” oposto. Se podiam ser homens? Não, eu acho que não podiam ser homens. Em *A Costa dos Murmúrios* pura e simplesmente não podiam ser homens por causa da condição. Agora vamos ver se na *Yvone* podiam... [Em *A Costa dos Murmúrios*] a condição da mulher naquela altura e nos anos sessenta nunca permitia ter aquele tipo de conflitos internos, não podiam existir, eu acho, a não ser que quisesse fazer uma total transformação e assim, mas eu acho que está tão assente nos conflitos internos da mulher e da sociedade e do momento e da guerra e dos homens na guerra e das Helenas de Tróia e que ficam à espera dos maridos e tudo aquilo... O filme é tanto isso e a violência dessa, desse papel dado às mulheres é tão, a Helena de Tróia sempre faz lembrar a canção do Chico Buarque, “mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas”, quer dizer, que só têm esse direito de sofrer, não é, no fundo... Mas claro que não poderia ser isso. Se tu me dissesse que poderia ser noutra época, se calhar até podia e isso é o mais inquietante, é que a gente poderia transformar aquilo tudo para hoje e aí é mais... Isso é um exercício um bocadinho mais inquietante, mas a verdade é que existem

ainda muitos desses preconceitos. Mas acho que nenhum daqueles traços se aplicaria a um homem.

Agora no *Yvone Kane* talvez pudesse ser um homem. Quer dizer, a Yvone podia ser um homem sem problema nenhum, porque o que eu acho que está implícito à Yvone era o poder transformador dela, o facto de ela ter sido uma fanática, tudo bem, mas que não teve o direito à sua liberdade íntima e interna e pessoal, e isso aconteceu com alguns homens, mas claro que é sempre mais permissivo um herói ter uma namorada secreta ou um namorado secreto, do que uma mulher ter isso... Mas pronto, acho que esse conflito em relação ao personagem revolucionário devia ser, não é? E entre os dois, imagina que em vez de ser, que a Beatriz [Batarda], que a Rita, podia ser um homem que fosse o tal irmão que se fala no filme e que não sei quê, não sei quê..., poderia por acaso.

E ela também, a Sara, também poderia ser um homem que trabalhou e que deu o litro pela revolução que depois se transforma noutra coisa, poderia ser. Não teria os mesmos traços, teria outras coisas, mas poderia ser um, uma coisa... E a traição que fizeram a esse homem e que nesse caso seria o Yvone \*risos\*, isso poderia existir tudo. Acho que aí há traços que se calhar...

**ANA:** Que funcionavam para um lado e para o outro.

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, é mais porque a definição de conflito não está tão implícita numa pressão mais social.

**ANA:** Sim. Tendo em conta isso e tendo em conta as personagens que até agora foi desenvolvendo nos filmes de ficção, considera que os seus filmes são feministas?

**MARGARIDA CARDOSO:** Se considero que os filmes são feministas? Considero que eles podem ser apropriados por uma leitura feminista, sem problema nenhum, para mim nem para quem o faz. Quer dizer, acho que tu podes ler o que lá está dentro dessa perspectiva e podes usar o filme como uma base onde se lê esses traços. Se não fizermos essa inversão tu podes dizer, sim a Yvone é também uma mulher, o que está lá a mais e de bom em relação ao facto de os personagens serem, quer dizer, bom no sentido dramático de sublinhar mais um certo sentido dramático que é tudo isso, que é não é o Yvone, é a Yvona, e então o destacamento feminino está fechado num sítio que ninguém lá vai, a ganhar pó, que não interessa muito também, eram umas senhoras que

depois não tiveram poder nenhum e portanto ficaram fechadas porque tinham, uma delas, eram todas umas seguranças nuns museus e umas coisas assim, e portanto se esses não tiveram poder... E nesse aspecto, pronto, é o lado mais do apagamento das figuras femininas da história. A facilidade com que se faz tem a ver com a fragilidade que elas têm e acho que o filme pode ser lido nesse sentido. E depois ainda mais tendo um tríptico feminino também pode ser lido como isso.

N’*A Costa dos Murmúrios* é mais do que evidente que sim porque elas são literalmente amassadas por aqueles homens e os diálogos que se tem, não é, as mulheres devem estar na cama quando os homens chegam e essas provocações todas que aquele personagem Forza Leal faz. E acho que nesse aspecto tem esses traços.

**ANA:** Passando especificamente para os dois filmes, coisas específicas sobre os filmes. O primeiro, *A Costa dos Murmúrios* é uma adaptação. Porquê, em ficção, começar com uma adaptação e não com um guião original?

**MARGARIDA CARDOSO:** Francamente não te sei muito bem dizer, mas sei que quando li *A Costa dos Murmúrios* disse “ah não eu nunca poderia...”. Isto é o que eu queria dizer naquela altura, não é? Mais do que evidente que nunca tinha lido nada assim que me despertasse tantas emoções e tantas coisas em relação [a África]... Porque a Lúcia estava lá no mesmo sítio onde eu vivi, portanto é muito difícil tu teres alguma vez, teres a sorte de teres uma pessoa que tinha mais, não sei, não sei quantos anos é que ela tinha, que é, digamos, mais dez anos do que eu, e portanto dar uma perspectiva, ela não faz parte da minha família, tem um olhar sobre aquilo que eu vivi de certa forma, um olhar externo, mas do qual eu quase posso ser um personagem, não estou descrita mas estou lá. E tudo aquilo que ela descreve eu vi, quer dizer vi e senti de outra forma. Ainda por cima eu acho que eu e a Lúcia temos uma, mesmo uma sensibilidade muito... Eu gosto mesmo do que ela escreve, quer dizer, eu leio com prazer, estás a ver? Gosto mesmo de ler, não estou a falar de *A Costa dos Murmúrios*, estou a falar de tudo. A visão dela é quase como se, há qualquer coisa de avatar na visão dela. É quase como se... De certa forma sinto-me muitíssimo próximo dela, muitíssimo, muitíssimo, muitíssimo.

Nem sei se alguma vez lhe disse isso assim. Quer dizer, devo ter dito de outras maneiras. Mas sinto-me muito, muito, muito próxima da forma um bocadinho irónica e ao mesmo tempo muito triste que ela tem de contar as coisas de que me sinto muito

próxima. E então eu acho que quando li o livro foi mesmo, não podia mesmo ser outra coisa. Agora eu não sei se faria isso quando és mais velha. A própria Lúcia uma vez me disse que só se tem filhos quando se é muito nova e se é absolutamente irresponsável e, portanto, podes ter filhos que não estás a perceber nada do que é que se está a passar. Depois já se torna um bocadinho mais difícil e por isso as mulheres têm filhos muito novas que é para fingirem, nessa altura não estão a perceber nada do que aí vem. Essa irresponsabilidade eu tive também um bocadinho com a questão de *A Costa dos Murmúrios*, que eu acho que eu fui num impulso e eu não sei se hoje eu não pensaria vinte vezes antes de fazer aquilo e seria uma pena porque não faria.

**ANA:** E foi difícil a adaptação? Tendo em conta que também gostava muito do livro e que tinha de ser fiel ao mesmo, acabou por ser uma coisa difícil?

**MARGARIDA CARDOSO:** Foi difícil, quer dizer, não foi nada dolorosa, foi só longa e dei muitas voltas. Nunca foi dolorosa porque sempre estive mais ou menos no mesmo, não é no mesmo sítio, mas sempre tive duas ou três premissas que eram as que eu tinha que manter. Que era manter uma voz do passado, que era tentar manter a estrutura e a forma narrativa que o filme tem de alguém que comenta aquilo que foi, que alguém contou, e isso não há também mil e uma maneiras de fazer isso em cinema. Se bem que eu acabei até mesmo antes de filmar, eu antes tinha um conceito completamente mais arrojado do que esse e não filmei mesmo aí por questões financeiras e foi pena. Porque o terraço era outra coisa completamente diferente, era mesmo um cenário, e não sei quê. E que se calhar ainda bem porque não fiquei, porque se calhar não tinha ficado tão bem. Mas fiquei sempre um bocadinho com pena disso. Mas havia essa premissa de manter essa voz da Evita e de começar com essa ideia, “nesse tempo Evita era eu”, e, portanto, alguém que revisita isso e que está numa posição completamente diferente, e não sabemos qual é, mas que está numa posição fora daquele tempo olhando sobre aquele outro tempo, ou algo que foi contado sobre esse tempo. Essa era uma premissa. E outras coisas que foram mais difíceis, foi por exemplo, a Evita tem um filme, há um livro, o amante dela é negro ou é mulato...

**ANA:** Da Evita?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, ou é mulato. Que é o jornalista claramente mulato.

**ANA:** Sim, é jornalista.

**MARGARIDA CARDOSO:** E então aí houve uma coisa que me fritou um bocadinho a cabeça porque eu não queria introduzir um conflito racial naquela cena, de todo, estás a ver? Eu acho que não sei se é por causa de ser um filme e não ser um livro e ter essa imagem, mas a cena de que ela, “oh a Evita apaixonou-se por um homem”, ou tem uma relação mais sexual do que outra coisa com um homem que não é branco... E isso é uma grande viragem no que está lá no livro, mas eu por acaso falei com a Lúcia depois e é uma coisa que ela nunca refere, porquê? Porque eu acho que não tem importância nenhuma, estás a ver? No livro não tem importância, mas no filme visto teria muita importância, estás a ver? E eu isso não pus. E há outras coisas nas adaptações que é sempre chato que é eu adoro os diálogos, alguns diálogos estão lá porque eu acho que têm um tom que eu adoro, mas que eu acho que é impossível pôr na boca das pessoas. E então toda essa transformação entre os diálogos escritos e os que são ditos, e o tom geral do filme é um balanço, se bem que o filme consegue, eu tentei sempre manter o equilíbrio entre aquelas coisas um bocadinho estranhas como... Há uma altura em que ele diz “o inimigo não tem colaborado.”. “E então como está a guerra lá no norte?”, e o outro diz: “ah o inimigo não tem colaborado”. Eu acho espectacular. Não tem colaborado?! Ele diz sim, tem fugido, está escapado... E isso é o que está no livro e eu não podia deixar de pôr essas coisas porque eu adoro essas coisas, só que é estranho alguém dizer “O inimigo não tem colaborado” assim num diálogo. \*risos\*

**ANA:** É verdade.

**MARGARIDA CARDOSO:** Mas guardei muitas dessas coisas que eu achava muito deliciosas, muito importante também e fiz várias versões. Uma primeira, uh cheia de voz *off* e tal que a Lúcia gostou imenso... \*risos\* E depois outras onde se vai diminuindo a voz e o contar e tudo isso e ficou até muito moderado, a voz da Evita é moderadíssima. Mas eu fiz muitíssimas versões, muitas, muitas, muitas. Sobretudo para acertar essa cena do presente e do passado. Houve uma versão até que fiz com o jornalista hoje, como se fosse hoje na altura, não é, e que estava a pesquisar qualquer coisa e, portanto, havia uma parte no presente e depois é que passamos para o passado. Fiz tudo isso e acabou por ficar o mais simples possível que é só a enunciação disso.

**ANA:** Sim, talvez por isso tenha dito em algumas entrevistas que na ficção começa sempre pelos guiões. É por isso então, porque de facto é preciso este processo até chegar aquilo que será o ideal para filmar?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, quer dizer, acho que toda a gente em ficção começa [com guiões], só quem trabalhar com partes mais, com coisas mais abstractas é que não tens isso. Toda a gente começa um bocadinho pelo guião, a não ser que tu faças um trabalho tipo João Canijo onde pões as pessoas a improvisar e não sei quê. Sim, mas acho que, eu interessa-me muito as estruturas e as coisas, parto sempre um bocadinho disso, dos conceitos, das estruturas, de ver um bocadinho o desenho geral das coisas e quais são os elementos... Quer dizer, acho que vejo muito o filme e depois escrevo.

**ANA:** E costuma fazer *storyboards* também depois? Ou...

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu faço uns *storyboards*, não para trabalhar, faço uns para mim, não é? Mas faço assim tipo o que chamo os fantasmas, não faço para... É assim, eu faço na minha cabeça, mas o processo que eu tenho em geral é fazer os filmes muito... Gosto muito de “craft”, de fazer, gosto de fazer coisas, portanto eu faço tudo. Não faço tudo sozinha, mas eu gosto de fazer as localizações, eu gosto de fazer os *castings*, gosto de fazer a direcção de arte, gosto de fazer os mapas todos de direcção de arte, gosto de escolher as cores, gosto, como eu já disse as localizações... Mas os *décors*, para mim, é tipo o mais importante e nesse processo, essa fabricação toda, eu vou construir, é o tempo que eu tenho para introduzir os locais e para começar a imaginar como é que vai ser. E sem fazer *storyboards*, assim de uma forma mais abstracta o que faço é que muitas vezes quando estou nos *décors* há pessoas que estão a fazer outras coisas, outras que estão a tirar medidas... Quando já estão escolhidos, e eu normalmente ou tenho uma câmara ou uma máquina fotográfica, peço muito às pessoas para “olha põe-te aí na janela, agora mais para a esquerda”. E, portanto, eu acabo por, mais tarde, nas minhas coisas assim de fotografias e pequenos vídeos que faço, tenho os planos todos que eu fiz no filme, mas eu não fiz... Estás a ver? Escolhi aquilo porque “ai esta janela aqui”, e depois começo... E depois aquilo fica-me na cabeça e mais tarde [ressurge]. E depois gosto também de fazer a câmara sempre... Pronto, no *Yvone*, a câmara era praticamente sempre fixa, mas sou eu que faço os enquadramentos e quando há movimento também sou eu que faço todos os ensaios com a câmara, depois não opero no final porque tenho de estar a ver o que se está



a fazer, mas também gosto muito da relação dos, da *mise-en-scène* toda, gosto muito de fazer.

Não delego nada todas essas tarefas, mesmo as mais pequenas e isso ajuda-me... Isso é o que eu gosto de fazer e, portanto, não consigo perceber como é que tu podes encomendar uns *décors* e alguém te dá porque não há essa funcionalidade nos meus filmes e isso demora-te muito mais tempo, mas é muito mais divertido e mais... Porque quando chego aos sítios, eu já ruminei muito sobre a própria cena e tudo e depois normalmente é sempre um prazer ver aquilo depois com os actores que fazem muito melhor do que os “modelitos”, com as pessoas que tu pões à frente da câmara para te fingirem coisas, e depois aquilo toma uma dimensão muito superior àquela que tu tinhas imaginado.

**ANA:** Também disse em algumas entrevistas que na edição uma das primeiras coisas que tende a fazer é desconstruir o guião. O que é que quer dizer com isso, que tipo de desconstrução é que é feita? Em *A Costa dos Murmúrios*, lendo o guião e vendo o filme, há alterações de uma cena que em vez de estar ali está noutro sítio ou que até deixou de existir, mas não há... O guião continua a ser um guia bastante preciso daquilo que foi feito.

**MARGARIDA CARDOSO:** É bastante preciso, o que acho é que essa desconstrução, quando eu falo dessa desconstrução, é olhar para tudo como se... Que é o que se faz também com os documentários, tudo isso, que é, eu durante as rodagens nunca vejo nada, quer dizer, vejo só na primeira semana, vejo por causa da fotografia, estamos a acertar agulhas em relação ao que se está a fazer na fotografia, se bem que hoje nós com os ecrãs e com aquilo tudo mais os HDs e não sei quê, consegues ter uma percepção, mas vejo às vezes com o director de fotografia as coisas um bocadinho, mas não quero ver nada... Nunca durante uma rodagem parei cinco minutos para ver uma cena, nunca! O que está feito, está feito, para mim acabou. Eu não quero mais pensar nisso, quero às vezes, quero manter aquilo dentro daquele estado quando estava a filmar que eu achei que estava bem, não vou agora pôr-me [fora]... Não consigo perceber as pessoas que estão a montar ao mesmo tempo, para mim são dois processos diferentes e talvez essa desconstrução seja isso, que é... E depois no final, como já passou um certo tempo, normalmente depois tem de ser tudo sincronizado e não sei quê, é sempre um período entre o fim das filmagens e a montagem que é grande, e depois o que eu gosto é de olhar para aquilo sem [determinismos], as coisas são postas de uma determinada ordem mas tu podes [mudá-

la]... E mesmo assim se tu pensares bem, apesar de aquilo estar mais ou menos numa ordem, há muitas coisas que de base também foram mudadas, não é, nessa altura, mas nem sempre... Eu não estou à procura disso. Estou só a dizer que não olho para as coisas [de forma fixa]... E no *Yvone* foi quase tudo construído, o início e o fim foi um bocadinho improvisado. Aliás, durante muito tempo, não é improvisado, durante muito tempo eu não sabia como é que [ia acabar] porque não tinha filmado uma cena que tem lá que ela recebe o cão da mãe...

**ANA:** No aeroporto, sim...

**MARGARIDA CARDOSO:** E não tendo filmado isso, a cena da piscina sempre foi para mim o fim do filme, não é? É uma coisa um bocadinho dura acabar assim, mas pronto. Eu depois tentei uma vez acabar com ele a dizer "aquilo da tua casa" e depois acabava, mas ficava muito dramático e então acabou por ficar a piscina... A *Yvone* tem mais mudanças porque eu não consegui filmar muitas coisas...

**ANA:** Uma das mudanças que nós vemos em *A Costa dos Murmúrios* e que tem feito com que alguns comentários em relação ao filme sejam que é menos violento do que o livro, por exemplo, é a cena dos flamingos que é descrita no guião efectivamente com os flamingos a serem baleados e a caírem, no filme não aparecem. Essa opção foi tomada porquê?

**MARGARIDA CARDOSO:** Quer dizer, essa opção foi... Eu já sabia que queria os tiros nelas, não é? Que elas se assustam e tal. E na altura também, tendo em conta aquilo que eu tinha, por acaso até tinha um boneco bastante realista de um flamingo com tripas e tudo feito na África do Sul, e filmámos essas coisas dele dar tiros e... Mas claro que tu vês aquilo e dizes, quer dizer, nunca poderia entrar uma cena daquelas no filme porque não faz sentido nenhum esse lado mais explícito do sangue. Mas não quer dizer que eu não tenha tentado, sabes? Porque, houve uma altura em que eu disse "ah, talvez o sangue seja uma coisa que aqui, de repente, faça um efeito incrível no filme, aparecer ali de repente essa imagem mais..." Mas não. Não era só porque realmente eles levavam um tiro e aquilo era violento porque depois também, mesmo que o boneco não fosse de plástico, aquilo estava bastante realista. Eu penso que um pássaro a morrer, se ele conseguisse morrer de outra forma eu talvez pusesse, quer dizer, se eles ficassem mascarados ali entre

coisas e tu só o visses no fundo a afundar. Eu tentei isso tudo, o afundar, não sei quê. Nada funcionou porque afundava e tinha de ter um bocadinho de sangue e depois fazias que puxavas... Filmei imensos planos e aquilo sempre saiu muito sangue. É incrível que realmente aquele filme não pode ter nada de sangue. É incrível. E então optei por deixar assim, que ficou muito melhor, não é? Se bem que a ideia de que a maior parte dos tiros seria sempre sobre elas tive desde o princípio.

**ANA:** O que faz com que a violência acabe por ser um bocadinho mais interna até mesmo para as pessoas que estão a ver. Como vêm a reacção em vez de ver aquilo que está a acontecer, continuamos presos àquelas personagens e a sentir quase...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu acho que se tu visses o que elas estão a ver não iria servir de nada dramaturgicamente. A minha cena era só se valia a pena aparecer ou não. E a conclusão foi não.

**ANA:** A Evita já no livro, no filme também, é apresentada de uma forma um bocadinho ambígua. Ela está à procura da identidade dela agora que o marido, o namorado e o marido, se torna numa pessoa completamente diferente, e de alguma maneira tenta afastar-se do jugo do masculino e tenta ganhar alguma independência, mas ao mesmo tempo rejeita a Helena e procura outro homem nesta procura da própria identidade, o que lhe dá alguma ambiguidade. Isso foi feito de forma mais ou menos consciente, porque a personagem assim o pedia, porque...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu acho que também, temos que dizer, que no livro isso está lá, não é? E está lá de uma forma assim um bocado, acho que não muito distante do que está, do que tu podes sentir no filme. Não é que as cenas sejam as mesmas, mas há algo de muito estranho naquela procura da sexualidade dela e de uma coisa, aquele homem que tem muitos filhos e muitas mulheres e não sei quê, e que ela vai procurar sem gostar muito dele, mas... Ele tem um ar um bocadinho, tem um lado pouco, não é selvagem, mas um lado um bocadinho... Não cola, a personagem da Evita não cola de todo com ele, nem os interesses dele nem nada, e eu acho que essa ambiguidade faz parte do personagem. Estou a dizer mesmo no livro também. Tu dizes “o que é que ela está à procura?”, não é? E a conclusão que nos custa, mas que é essa mesmo, ela está à procura de, para mim de, de deitar um bocadinho a barraca abaixo, se se pode dizer isso. Mas é

um bocadinho isso, estás a perceber? E ao mesmo tempo não fugindo à ideia mais de uma certa atracção sexual ou de uma, de alguém que a agarre, não é? De alguém que a agarre e ao mesmo tempo de uma ruptura total. Foi isso que eu quis com essa parte final e passa assim um bocadinho... Passa um bocado entre, ela deixa a Helena, entre a Helena querer-se vingar dos outros, e a nuvem de flamingos, isso passa lá mascarado no meio, não tem muito impacto. Mas tem o impacto que eu queria que era esse impacto do, é como se fosse um ponto, acabou uma coisa.

**ANA:** Há algumas diferenças que veja entre a Evita do livro e a Evita do filme? Coisas mais marcantes.

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu acho que a Evita do livro é uma Evita que tem um passado um bocadinho mais presente do que esta Evita que nós vemos, não é? Há uma consistência, uma intelectualidade na Evita do [livro]... Há, digamos, uma dimensão intelectual na Evita do livro que não existe de todo no filme. E é um bocadinho difícil, praticamente impossível, marcá-la no filme, se bem que a gente percebe que ela está contra certas coisas ou que ela sabe que é de grego, o que é que quer dizer o não sei quantos Helena, já não me lembro, “Haec Helena”, e pronto, ela tem essa postura um bocadinho de estudante, um pouco mais intelectual, mas na escrita, em toda a retórica que envolve a Evita no livro, é muito mais declaradamente uma pessoa com uma bagagem intelectual muito superior à Evita que aparece no [filme]... Não sei se é ou não, mas pronto, essa dimensão não está lá, penso eu. Não está lá essa complexidade do saber, a complexidade da noção histórica que o personagem tem, de tudo que a envolve. Mas isso não podemos desejar que um filme seja, que consiga ser, nem tudo cabe. Mas acho que, pronto, que ela tem muitas coisas em que ela diz, estamos a estudar no café, ou que não sei quê, ou que ele era o Evaristo Galois, ou dizer que eram estudantes e não sei quê... Mas na construção do livro ela faz muitas referências a coisas da literatura, da história, da filosofia...

**ANA:** A Helena e o Forza Leal também parecem ligeiramente diferentes no filme em relação ao livro. O Forza Leal no livro é descrito um bocadinho mais repugnante do que aquilo que é efectivamente no filme e a Helena acaba por ser um bocadinho mais madura no filme do que no livro. Foi por uma questão de actores foi porquê?

**MARGARIDA CARDOSO:** Quer dizer, houve uma coisa, um *twist* nas minhas escolhas que foi exactamente... Eu por acaso tinha escolhido o Rogério Samora, porque eu acho que é um óptimo actor, para fazer de Forza Leal. E depois, por acaso e por grande sorte, eu não sei se ele se zangou com a Alexandra ou não sei quê, houve ali umas confusões e então houve ali um *twist* de actores que eu acho que valorizaram muito o filme. Um que foi o Dino, o Adriano Luz. Por ser uma pessoa com uma estatura muito mais baixa, portanto é um homem baixo, se bem que a gente não perceba quase nunca no filme, a altura não é muito importante, mas é uma pessoa mais baixa do que eu, e, portanto, seria talvez natural que ninguém o escolhesse. Mas eu sei que a altura não tem essa importância nos filmes, as actrizes que tu achas que são tipo imponentes têm um metro e sessenta, ou mesmo o Sylvester Stalone que tem um metro e sessenta e cinco, ou lá o que raio... E eu acho que o Dino tem uma cara muito incrível e acho que fez um papel fantástico. A sério que eu acho que ele é talvez o melhor actor que nós temos assim hoje...

E da Helena, eu sempre quis um pouco, mesmo que a Helena, a Mónica [Calle] não tenha sido a minha primeira escolha à partida por não ser tão evidente, eu também gosto de fazer esse percurso de pensar o que é que pode estar ao lado de essas coisas todas, não é? O que eu gostei na questão da Mónica é que de repente toda aquela figura da Helena que eu sempre imaginei um pouco etérea, um pouco difícil de agarrar, de repente ao vê-la incorporada dentro da Mónica, não é, porque a Mónica tem uma fisicalidade muito brutal, estás a ver, é muito física, é muito, a cara, o corpo, os olhos, a pele, tudo, para mim foi fantástico trabalhar porque finalmente eu vi que a Helena de Troia existia, estás a ver? Quando fiz o exercício de trocar da figura linda e transparente da Helena de Troia para uma coisa que existe e que tem boca e que sua e não sei quê, estás a ver? E isso eu acho que foi muito bom porque na realidade era o que fazia sentido, porque essa questão de duplicidade da Evita e da Helena e da continuidade ou da, das histórias delas e de elas serem as duas a mesma e dos dois homens também haver essa complementaridade, faz muito mais sentido que a Helena tenha esse lado físico do que a Evita ter uma espécie de um espelho que é tão etéreo, porque ela por si como personagem também já está ao ponto de desaparecer, porque a Evita não faz nada, anda de um lado para o outro que é isso que... Nós pensamos que ela faz muita coisa, e ainda bem, mas não faz nada, não é? Ela desloca-se assim um bocado sem grande, desloca-se um bocadinho ao sabor de muitas coisas e isso eu acho que ficou muito melhor.

**ANA:** Sim, a Helena é que espoleta muito mais a acção em vários momentos do que a Evita. Nesse sentido a Helena estará mais, no filme e no livro também, liberta deste mundo patriarcal em que as duas estão inseridas? Porque, apesar de tudo, tenta de alguma forma activamente desconstruí-lo ao mostrar coisas a Evita, ao mostrar as fotografias à Evita...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu acho que, não sei se comparava as duas formas de luta, digamos, entre elas. Acho que elas usam armas diferentes... E a Helena usa o que ela tem, e o que ela tem é aquilo. E a Evita usa o que ela tem que, neste caso, estava a ser se calhar um bocado injusta em relação à dimensão intelectual, mas o que ela usa no fundo, o que a gente percebe que ela usa é o seu saber, é a sua capacidade de se poder defender numa sociedade que permitiu poder ter mais ideias e saber mais. E a Helena usa o que tem que é fotografias escondidas, truques, coisas que ela anda lá a arquitectar porque está sozinha.

Também há um outro personagem que eu gosto muito que é da empregada, da Odília, que não fala, que anda sempre atrás dela e que é uma espécie, que ela depois diz “és uma sombra, sai da minha vida e tal”, mas que é ela que está lá e que olha para ela e que está sempre presente, e no fundo nunca sabemos se ela é o bem, se ela é o mal, se é... Essa coisas também gosto bastante... Mas pronto, não sei se as poderia comparar. Acho que ambas usam as armas que têm, mas eu tenho a impressão que a Helena vai perder. Acho que a única arma possível, quer dizer, a única arma que eu acho que poderia servir é a que a Evita usa, é a arma do saber, quer dizer, tu poderes-te defender mesmo que à partida não seja evidente que ganhes muita coisa. Mas também acho que aquela coisa de partir a barraca, como eu estava a dizer, é isso que acontece e é no fundo essa destruição desse “spell” de tudo o que ela vive que é o que acontece no final do filme, nós não sabemos qual é o futuro dela mas sabemos que esse mundo acabou, que isso acabou. Morreu. Simbolicamente muitas coisas desaparecem.

**ANA:** Terminaram ali.

**MARGARIDA CARDOSO:** E terminam ali.

**ANA:** Já falou que gosta de estar envolvida em vários aspectos da produção e da filmagem. Em *A Costa dos Murmúrios* a maneira como a Evita e a Helena estão vestidas,

nomeadamente o vestido dos faisões ou dos pássaros com que ela está quer na cena dos flamingos quer no final, porquê essa escolha? E dos tons, a Helena aparece vestida de verde em vários momentos, nos flamingos é quase, parece quase um camuflado ali no meio.

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, quer dizer tudo. Por acaso é um filme muito cuidado nesse aspecto. Foi tudo escolhido, todos os tons, as coisas, o próprio quarto muda todos os *décors*, aqueles que a gente tem acesso e que têm uma, que aparecem cronologicamente no filme em várias fases, eles próprios mudam de tons conforme a fase do filme em que se encontram. E quando eu digo isso é mudam-se as cortinas, não é, as pessoas não notam, são coisas que se fazem não para dizer “olha ela mandou redecorar o quarto”. Não, mas são coisas que têm de passar sem se notar e isso vê-se essa coisa e os flamingos.

Os pássaros, o que aconteceu é que queríamos fazer dois vestidos que fossem semelhantes, um para o início e outro para o fim, para a parte final onde a Evita e a Helena se encontram pela última vez, ou por acaso não se encontram, mas que ela vai à casa pela última vez e a cena dos flamingos. Pensámos fazer uma coisa com pássaros e procuramos imensas coisas de pássaros e não sei quê, e depois a Ana Vaz, que era a pessoa que estava encarregue da direcção de arte, lembrou-se de pedir à Lídia Kolovrat para desenhar uma série de vestidos e mais, há mais outros que foram feitos por ela que eu não sei quando é que aparecem, que aparecem noutros personagens, e ela desenhou aquele pássaro e nós gostamos, e pronto, depois mandou-se fazer. Ela desenhou nos tecidos aquele pássaro e acabámos por fazer os dois. Depois uma cópia do amarelo, azul e foi assim que funcionou. Mas também foi a Lídia que tentou fazer várias coisas com pássaros, vários padrões e acabamos por escolher aquele.

**ANA:** Eu li que a fotografia que aparece, do noivo com a cabeça do preto no pau, que era uma imagem real.

**MARGARIDA CARDOSO:** A cabeça no pau é real, mas eu montei tudo, só tirei a cabeça espetada no pau, mas a cabeça espetada no pau existe.

**ANA:** Mas a fotografia é a mesma efectivamente mas com a imagem do noivo na...

**MARGARIDA CARDOSO:** Não, não eu pus tudo. Só o pau e a cabeça é que está na mão dele, de resto a palhota é tudo montagem.

**ANA:** É tudo montagem. É que eu tinha lido isso e tinha alguma curiosidade em saber se a fotografia era mesmo como aparece ou...

**MARGARIDA CARDOSO:** Não, só que eu ouvi muitas vezes essa coisa de porem paus com cabeça para espantarem e não sei quê... Isso ouvi muitas vezes. Mas aquela cabeça, pronto, tirei mesmo de uma fotografia, mas não na situação em que estava, estava no chão, espetada no chão.

**ANA:** Em *A Costa dos Murmúrios*, e depois em *Yvone Kane* também se sente um bocadinho isso, temos sempre imagens do real que parecem quase uma forma de questionar a história, de questionar aquilo que foi mostrado por imagens, a própria realidade que foi mostrada por imagens. Porquê esta necessidade de questionamento?

**MARGARIDA CARDOSO:** Lá está, outra coisa que é assim... Também tenho essa atracção em relação ao que se pode ver nas imagens, ao que se pode encontrar, a relação da verdade com as imagens, do que tu podes ler nessas imagens. Agora, por exemplo, no *Banzo*, no filme, são dois personagens, um é um psicólogo que é um médico que no fundo não existia, quer dizer existia mas era muito jovem essa disciplina nessa altura, em 1927, mais ou menos, mas um outro personagem é um fotógrafo negro que anda nos barcos e que vai parar ali à ilha. E a ideia é que ele tem de, porque é contratado por uma daquelas sociedades antigas escravagistas, tentar provar através da fotografia que existe, que eles não são contratados, são escravos. Essa ideia do que é que é a imagem disso, onde é que isso pode estar representado a mim interessa-me muito, e a dúvida desse personagem, porque ele não consegue fotografar o mal a não ser que o mal seja encenado, e é isso que ele vai fazer. Mas toda essa relação com a fotografia, com a fotografia e com a verdade, com a fotografia como prova, com a fotografia como testemunho entre a prova e o testemunho porque às vezes a prova também é, como diz a Helena, isto será a prova de quem andou a lutar por essa terra, essa questão quase indelével das fotografias, essa coisa da fixidez a mim interessa-me imenso porque, interessa-me muito como é que um *frame* só [mostra tanto]... Por exemplo, eu estou sempre a perguntar, nos estudos de documentário, tens sempre a questão da ética. E a questão da ética põe-se em tudo,



sobretudo quando não tens ficção e estás a jogar com o real ou a trabalhar com o real. E essa questão está sempre à frente de tudo, mas há uma coisa muito interessante que é, a ética, as questões éticas aumentam conforme o *frame rate*, não é? Portanto uma fotografia de um morto é muito menos grave do que um filme, vinte e quatro imagens várias vezes de uma imagem de uma pessoa morta, estás a perceber? Essa questão entre a imagem em movimento e entre a imagem fixa, aquele momento e tudo isso, mas sobretudo a prova, a história, a imagem da história, tudo isso me interessa.

E neste caso [*Banzo*] também vou introduzir esse elemento e também não fiz de propósito. Apareceu-me na cabeça porque sempre me interessei muito por essa questão dos fotógrafos, dos fotógrafos negros, interessei-me muito e lia muito, imensas coisas sobre isso, tenho descoberto por causa de São Tomé imensas coisas giras sobre isso, todos os fotógrafos fotografavam coisas botânicas e tudo isso, e sempre me interessou isso.

E, portanto, é isso, acho que é a imagem da história e no fundo daquilo que nós nos podemos socorrer para dizer “isto existiu” ou “vivemos isto”. E eu acho que é na fotografia e na imagem que nós jogamos tudo, não é? Agora é um bocadinho mais desactualizado em relação à forma como nós usamos as imagens, quer dizer, a minha interpretação não está actualizada porque é muito complexa. Mas em relação ao que foi, como foi usada até, digamos meio do século XX ou talvez um bocadinho depois do meio do século XX, aí eu tenho a certeza que essa relação entre a verdade e a fixidez desse momento a mim interessa-me muito e interessa-me questionar isso, questionar a forma como nós tomamos isso de uma forma quase: aprova-me!

**ANA:** Sim, *A Costa dos Murmúrios* começa mesmo com imagens de arquivo e com a música da Simone de Oliveira, e depois a passagem para a imagem de ficção quase sem ser perceptível, quase como se fizesse parte, por isso nota-se essa...

**MARGARIDA CARDOSO:** É a imagem da história e o que foi vivido e o que vai ser depois a enunciação num determinado tempo...

**ANA:** No início de *A Costa dos Murmúrios*, depois dessa cena inicial, nós temos uma quebra efectiva com a ficção em que temos a frase do livro: “Então a noiva que tinha acabado de chegar só no dia anterior abriu os olhos”... Porquê tomar essa opção de

quebrar? Porque a realidade que se está a criar mesmo com as imagens de arquivo ali acabou por ser quebrada para dar margem a uma história que depois viria, que nós já íamos reconhecer como ficção.

**MARGARIDA CARDOSO:** É assim, acho que foi um bocadinho por necessidade de introduzir o tom, digamos, do filme sem ser através da voz *off* unicamente. Quer dizer, achei que seria mais *\*pow\**. Aquela frase ali assim não só também diz muito sobre como o filme vai ser e qual as questões mais universais que estão por trás do filme, como também te introduz quase num “ai vamos abrir um livro”, é uma coisa qualquer que narrativamente te põe numa predisposição para quando ouvimos a voz dela nós já sabemos que estamos num filme que vai ser contado.

**ANA:** No final nota-se também uma diferença entre o guião e o filme efectivamente. A cena do jornalista no final, em que está a jornalista com o noivo e a roleta russa, no guião não está descrita, no filme acontece.

**MARGARIDA CARDOSO:** Ai, já não me lembrava disso de todo. Não está?

**ANA:** Não, na versão que eu li do guião não está.

**MARGARIDA CARDOSO:** Não está?

**ANA:** Não, não, não está.

**MARGARIDA CARDOSO:** É capaz, olha não me lembrava nada, grande novidade. Sim, eu tenho a impressão que sei porquê, porque nós sempre andávamos ali um bocadinho também com a Lúcia e com... Eu nunca falei muito com a Lúcia, acho que nunca durante as filmagens, sobre o guião, nunca, nem sobre o que estava a ser feito. Mas para mim eu não sei, que eu jogo sempre um bocadinho, também como a Yvone, nessa ambiguidade das coisas porque eu gosto assim, mas não quero ser injusta em relação às pessoas que ficam confundidas, nem é essa a minha intenção é só... Eu penso que aquilo é mais do que evidente que é um movimento meu para dizer, “não interessa”, estás a ver? Mas é muito estúpido porque há pessoas que estão muito interessadas na Yvone Kane tipo, “mas será que os papéis...?” O problema é que tu ao enfiar-te numa coisa mais de enredo, eu preciso desses enredos para construir o filme e também gosto deles.

Francamente acho é que eles não têm peso no que tu queres dizer porque são exactamente a inutilidade desses enredos que eu estou a falar, não é? A Yvone, aquilo não teve coisa nenhuma, ninguém se lembra dela, ninguém quer saber, e era assim que eu queria encontrar, portanto, a gente fica com a ideia de que ela encontrou os papéis e tal... E em *A Costa dos Murmúrios* era a questão em relação ao noivo, ao suicídio ao não suicídio, o que é que aconteceu? Levou um tiro? Foi morto por alguém? Se calhar foi o jornalista, não sei, se calhar foi... E até que ponto é que isso não era perturbador para as pessoas ficarem mais a pensar como é que ele morreu do que a sentirem só aquilo que eu queria que era ele desapareceu, o corpo do alferes apareceu numa praia até. E então eu penso que foi por isso que eu coloquei a roleta russa de uma forma mais evidente do que só a voz *off* da Helena, porque a voz *off*...

**ANA:** Da Evita.

**MARGARIDA CARDOSO:** ... da Evita, que dizia, “olha as coisas não foram bem assim, eles disseram roda tu”... Eu lembro-me de tudo porque tive de fazer agora uma legendagem por isso não te admires como é que eu me consigo lembrar de coisas. Estive a fazer há pouco, a refazer uma legendagem que até tive de estar ali a ouvir tudo. “Roda tu o tambor do revolver”, não sei quê, não sei que mais. Eu resolvi introduzir a ideia de que aconteceu essa roleta russa e que podia ter acontecido duas coisas: ou ele morreu na roleta russa e alguém o atirou ao mar como fizeram ao amante, ou ele matou-se por não ter conseguido no fundo resolver a sua honra. Mas essas duas hipóteses para mim eram pelo menos, abria ali um espaçozinho em que as pessoas não ficassem assim tão perdidas...

**ANA:** A pensar no que poderá ter acontecido, sem hipóteses.

**MARGARIDA CARDOSO:** Pelo menos houve uma roleta russa, e se calhar ele perdeu, pronto *ok*. Mas também é aquela cena incrível que é, tu chegas ao fim e se vais apostar tudo na história dele ou se vais sublinhar, aquilo desfaz-se tudo porque na realidade não é isso, não tinha a ver com isso. Se te vais pôr a explicar...

**ANA:** Sim, mesmo no livro o que terá acontecido efectivamente acaba por ficar muito em aberto porque há várias...

**MARGARIDA CARDOSO:** Mas a Lúdia acha que não. A Lúdia acha que não, acha que é mais que [óbvio]...

**ANA:** A Evita está a contar a história dela é verdade, a versão dela, mas o jornalista tinha uma versão diferente. Portanto porque é que nós havemos de acreditar nela em vez de noutra?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu com a Lúdia fartei-me de perguntar “mas tu não achas que é ambíguo?” E ela “Não, não acho nada ambíguo”... Assim uma coisa tipo... Mas porquê?

**ANA:** Também acho que é deixado um bocadinho em aberto, sujeito a interpretação.

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, sempre achei essa ambiguidade, mas só descobri que ela não achava nada disso [depois]...

**ANA:** É curioso.

**MARGARIDA CARDOSO:** Mas pronto, ao menos sofremos as duas do mesmo problema.

**ANA:** Exacto.

Pronto, eu agora ia passar para a *Yvone Kane*.

A *Yvone Kane* já é um guião original. Mas na feira do livro deste ano [2017] onde eu fui ver a apresentação de *A Costa dos Murmúrios* disse que considerava que era uma espécie de continuação de *A Costa dos Murmúrios*. Em que sentido?

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu acho que é quase como se fosse um revisitação de uma série de pontos. Não é só o território que é o mesmo e digamos que podemos dizer que alguns dos personagens, eu acho algumas semelhanças nalguns personagens, não é só por causa da semelhança da Beatriz [Batarda, actriz] ser a mesma, mas eu vejo alguma semelhança na forma como o personagem se desloca digamos no espaço e no tempo, não é?... Pronto... A mesma passividade. Se calhar não tem nada a ver com a visita, tem a ver comigo, mas a mesma passividade ou digamos o mesmo olhar, a mesma coisa do ir à

procura de algo mas sendo um bocadinho vago, por coisas que não são muito, muito, muito fortes ou muito evidentes, mesmo que ela está a escrever alguma coisa e alguém lhe pergunta “para quem?” e ela diz “para mim”. Pronto, isso para mim tem algumas semelhanças. Mas não é só esse ambiente e o local e tudo isso. Eu acho que para mim a continuação é também uma continuação de uma investigação mesmo histórica ou de uma coisa qualquer que põe um ponto nesta relação, quer dizer, ou que se coloca numa situação. Pode haver muito mais evoluções a partir daqui mas, onde há uma quebra total para mim em relação a tudo o que foi a relação colonial como nós a conhecemos, portanto, dentro daquele tempo onde tivemos o processo de descolonização também, e para mim aquilo era, pronto acabou, *A Costa dos Murmúrios* é o fim dos, são os murmúrios antes do fim da era colonial. E para mim estes também me reportam para o fim daqueles restos dessa relação ideológica que ainda é o fim dessa era colonial também. É uma era pós-colonial, mas que ainda tem esses traços e essas coisas e essas pessoas ainda andaram por ali e eu nesse aspecto vejo a continuação mais nesse sentido, não é? Não posso dizer que a Yvone Kane, que a mãe da Rita, a Sara seja a Evita, porque não é, porque a Evita nunca ficaria lá, deve ter vindo para Portugal depois, escrever. Mas é mais nessa relação histórica que eu acho que é uma continuação. Depois acho que o tom do filme genericamente, com os *décors* também mais elaborados, mas depois mais destruídos, pronto...

**ANA:** É também por isso que dois actores se repetem? A Beatriz Batarda é a mesma actriz de *A Costa dos Murmúrios*, mas há um momento muito breve em que temos o Adriano Luz [Forza Leal em *A Costa dos Murmúrios*] que é quem traz algumas fotografias à Rita e que se chama Alex, quando o noivo da Evita se chamava Luís Alex também. Isso é quase um piscar de olho ao outro filme ou não teve nada a ver com isso?

**MARGARIDA CARDOSO:** É um piscar de olho a outra coisa. Que é um piscar de olho à história da Sita Valles. Mas acho que é melhor não falar sobre isso.

**ANA:** Como é que surgiu a ideia da *Yvone Kane* e o guião como é que se foi desenvolvendo?

**MARGARIDA CARDOSO:** Ao princípio a minha ideia era fazer essa história dessa guerrilheira. Estava mais interessada em enfiar-me dentro dessa realidade da guerrilha e

criar uma história que falasse de um personagem como a Yvone Kane que vai, que estuda em... Sabes que eu estava também muito atraída por uma história da Dulcie September, não sabes quem é, que foi assassinada?

**ANA:** Não.

**MARGARIDA CARDOSO:** Foi daí. Muito da história da Yvone que foi morta em Londres tem muito a ver com isso que a Dulcie Semptember foi assassinada em Paris nos anos oitenta e era uma revolucionária do ANC [Congresso Nacional Africano]. Era uma senhora mulata ou branca, não sei, parece-me que era mulata, não me lembro dela muito bem... E então essa mistura, eu gostava muito de criar toda uma coisa à volta dessa personagem que é assassinada em Paris ou em Londres, já não me lembrava onde é que tinha posto a Yvone nessa altura. E a partir do assassinato dessa pessoa nós iríamos saber toda a história para trás e revisitávamos toda a cena da luta armada e de todas as lutas e a teia que se cria depois dessas lutas armadas já nos países independentes e de como isso é altamente corrosivo. Podemos ver nos exemplos do que está a acontecer em Angola lá no final desta teia toda e do próprio Mugabe que estava lá desde 75. E o meu personagem era a Yvone. Mas houve um momento onde eu me senti um bocadinho, não me sentia bem... Há um mundo qualquer que eu não conheço, e também a gente não pode só falar de coisas que conhece, mas havia um lado em que eu senti que tinha dificuldade em tratar certos assuntos e certas realidades sem talvez parecer um bocadinho ridícula ou sem ter a noção se tudo isso me exigiria uma pesquisa gigantíssima dentro das coisas, das etnias da Yvone, como viviam e quem é que era a família e o que é que era e não sei quê... E depois comecei a notar que estava a lidar com, que para mim é muito difícil construir coisas muito sofisticadas se eu não tenho esse *background* cultural para sentir legitimidade para isso. E agora podes dizer “sentir ilegítimo porque ele era negro e eu sou branca”, não é bem isso só, estás a ver? É mesmo a ilegitimidade de falar numa coisa que eu não quero falar de uma forma rasca, estás a ver? Se calhar não iria falar de muitas outras coisas que eu também não sei, não é. Agora também podes dizer “ah se calhar se vais fazer uma coisa com os ricalhaços e tal e também não percebes nada e estás a tratar mal e não tens esse problema ético em relação a isso”. É verdade, se calhar são coisas que não me põem problemas éticos porque não necessitam de ser representadas com uma determinada profundidade porque têm outras funções. E então foi a partir daí que eu depois resolvi inventar que a Yvone tinha morrido e nunca mais aparecia. Apresentei a existência dessa

ideia de que ela tinha morrido em Londres, e a partir dessa personagem eu inventei depois a da Rita e da mãe, a mãe já existia porque estava relacionada com a Yvone e era amiga da Yvone, mas introduzi essa personagem feminina que vem, no fundo, desvendar essas histórias e torná-las possíveis para se contarem através dessa investigação que é também mais uma vez um *plot* digamos, um enredo que eu necessito para fazer uma cama narrativa. E foi depois através dessa introdução da personagem da Rita que eu depois comecei a construir o filme. E depois também escrevi muitas coisas porque a Yvone tinha todo um filme para trás, portanto tinha um passado e muitas coisas e tal. E então foi praticamente como depois fazer um processo de adaptação porque tive que pegar quase em dois *scripts* diferentes.

**ANA:** Sente-se um bocadinho que este guião da *Yvone Kane* é mais... ou antes, que o filme é de alguma forma mais fiel ao guião do que *A Costa dos Murmúrios*, tirando de facto o início e o fim que aparecem diferentes do guião para o filme. O ser mais fiel é porque o guião também já foi feito de forma mais livre ou...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu... Por acaso não me lembro muito bem das infidelidades ou das mudanças que houve em *A Costa dos Murmúrios* e porque é que eu as pratiquei. Isso já não me lembro muito bem. Teria que ver o guião. Se visse lembrava-me porque é que deitei alguma coisa fora ou porque é que modifiquei ou porque, às vezes no cinema há sempre razões, mil e uma razões, que às vezes nos transcendem completamente, tipo estava a chover, o carro partiu-se ao meio...

**ANA:** Os flamingos eu não sabia se teria sido porque, tendo em conta o que estava descrito no guião, que os flamingos eram o que se via, essa imagem de violência absolutamente explícita, se seria por uma questão de produção, porque depois não se conseguiu fazer, ou se tinha sido pensado de outra forma. De facto já tinha sido pensado um bocadinho de outra forma.

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, no cinema existe muito essas coisas. Não me lembro muito bem de *A Costa dos Murmúrios*, como é que acabava sequer no script *A Costa dos Murmúrios*, não me lembro nada.

**ANA:** Eu acho que acaba da mesma forma que acaba o filme, ela na praia com o...

**MARGARIDA CARDOSO:** Ah não pois, ela agora não acaba na praia, ela acaba lá em cima no terraço.

**ANA:** Agora está no terraço, acho que no guião acabava na praia.

**MARGARIDA CARDOSO:** Isso lembro-me, lembro. Eu lembro-me do que é que se passou. Eu a cena da praia, para mim, por mais que eu a tentasse enfiar não consegui pô-la como um final. Porque era demais, e ele estava ali e depois ela ia a andar, ela acabava de ver um morto e ia toda contente por ali a fora. Não era bem isso, mas há um lado qualquer um bocado falso naquilo que não podia acontecer assim. E então eu inverti esta cena do terraço, já existia para outro momento, e inverti a escolha e pus a voz *off* dela, que eu me lembro que gravei outra voz dela que acho que não era a que estava... E acho que me lembro que em *A Costa dos Murmúrios* eu tive muito mais, acho que trabalhei muito mais as voz *off*. No final já não eram, quando as gravei já eram diferentes. Depois essa liberdade também com certeza e essa dinâmica de mudar as voz *off* vem já do facto de haver voz *off* e de ser uma adaptação, portanto depois tinha muito mais matéria para trabalhar e acho que é isso.

Mas da Yvone não me lembro. Quer dizer, lembro-me que eu também fui escrevendo muito o guião muitas vezes, porque nós também tínhamos de fazer as coisas só porque podíamos e tal... E houve muitas coisas que eu deitei fora, muitíssimas. O filme tinha três horas no início e eu acabei por deitar [fora], há muitas cenas que estão no guião que eu filmei que não estão lá.

**ANA:** O início é de facto diferente entre guião e filme. No guião está descrito efectivamente como a filha da Rita, a Clara, se afoga, vemos essa cena e a mãe a tentar salvá-la. No filme em si não, é uma imagem muito mais cândida da Clara à beira da água, quase não perceberíamos que poderia haver qualquer problema não ouvíssemos a voz da mãe dela cada vez mais...

**MARGARIDA CARDOSO:** Aflita.

**ANA:** Sim, a chamá-la e não percebíamos sequer que podia ter havido um problema. Essa opção foi...



**MARGARIDA CARDOSO:** Essa opção, mais uma vez, como é cinema houve várias variantes. Uma delas foi que infelizmente o Bernardo morreu. O Bernardo Sassetti morreu tipo cinco dias antes de a gente filmar e a Beatriz não estava de todo vocacionada para entrar dentro de água. E eu então filmei tudo com uma dupla, dentro de água, e correu pessimamente, a dupla era muito atlética e não dava... E eu claro que ao ver aquilo tomei logo outra opção que foi (para já eu decidi, e fiz bem porque a Beatriz estava muito mal nessa altura) de não a colocar lá e ela disse, “por favor não me obrigues a fazer isso assim”, e não sei quê, mas temos de arranjar uma solução. Isto é um filme, nem que seja tipo pôr outra pessoa. E então tentei fazer tudo de outra maneira e tudo isso. E depois pensei, a Beatriz até se disponibilizou para isso, em tentar pôr a própria Beatriz como se estivesse numa casa mais distante e não sei quê, tornar a cena um bocadinho mais clara da aflição dela numa parte em que ela vai a correr como se fosse para socorrer e depois cortava. E depois confesso que eu não tive coragem para pedir à Beatriz para ir àquele sítio e deixei ficar como estava. Não quer dizer que eu, o máximo até um dia era isso, era ir. O que está descrito era bonito se ficasse bem, mas o máximo depois de ter falhado essa cena, por não haver essa, não conseguir filmá-la de forma tão onírica como está descrita no início, mesmo os animais, seria fantástico, mas como não consegui fazer isso, resolvi remeter para essa imagem também um bocado onírica dessas coisas e pôr a Beatriz só em *off* e pronto e foi essa a opção. Poderia, e eu lutei muito contra, quer dizer, para conseguir resolver o facto de as pessoas acharem que era demasiado, disso ser uma questão, que era coisa que eu perguntava quando as pessoas viam era “E tu percebes o que é que houve no início com uma personagem chamada Clara”, e as pessoas muitas vezes não sabiam, não é? Então eu lutei muito e tive que pôr uma voz *off* do Gonçalo que está a falar com ela e que fala da Clara e tudo isso foi sempre, ficou sempre um bocadinho problemático. Mas não quer dizer que eu desgoste da ambiguidade. Acho que depois a ambiguidade não ficou bem resolvida porque foi uma improvisação e ela poderia existir ali se eu depois mais tarde conseguisse fazer desaparecer essa ambiguidade de uma forma mais clara, mais evidente.

**ANA:** Ainda assim, de facto, o facto de ter sido assim acaba por, mais uma vez, como em *A Costa dos Murmúrios*, não temos uma imagem última de morte. O que continua a servir para o público internalizar mais as coisas. É uma coisa que tenta fazer nos seus filmes? Que seja mais interno ou é sujeito a interpretação depois?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sabes que é isso que eu te digo... É mais aquilo que eu te estava a dizer no início que é, não me interessa o estar lá no que é a causa, estás a ver? A causa, o momento exacto onde as coisas [acontecem], a causa do conflito não me interessa. Acho que se eu filmar que desfaço tudo, estás a ver? Que ao revelar de onde vem aquela dor ou de onde... Quer dizer, se eu puser uma pessoa a morrer e depois puser, por exemplo, uma pessoa “ai” ... Mas é só porque eu vejo filmes fantásticos que têm essas coisas e que funcionam super-bem. Eu não me apetece fazer, não gosto, não sinto inspiração para fazer isso, não me interessa, estás a ver? Então acho que é mais por isso. Mas claro que também se calhar um dia vou experimentar ver se funciona, mas não sinto atracção nenhuma por isso. Ver aquele, a cena do ver também muito explicitamente as coisas, é um bocado parvo para quem trabalha no cinema, mas nunca, apetece-me sempre ir para trás ouvir, olhar para o lado, não estar... Quer dizer, porque acho que é essa atitude que eu, que eu acho, talvez seja assim que eu viva, não sei.

**ANA:** Talvez acabar por mostrar menos o óbvio e deixar mais coisas à interpretação acabe por...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu acho que essa abertura é bom. Eu também tenho a consciência absoluta que às vezes não, às vezes pode ser um bocadinho, pode ir para o lado oposto do que eu quero mas... E no final do *Yvone*, eu para mim estou contente, é mesmo aquilo que eu quero, é essa ambiguidade. Eles estão a tapar uma coisa, parece um momento de felicidade e ao mesmo tempo parece que está a acontecer qualquer coisa, ao mesmo tempo estão a esconder, estão a tapar uma coisa que era má, e pronto nunca mais se falará daquilo. Ou é mau ou é bom tapar, não sei. É isso mesmo que eu quero. Às vezes é mau, outras vezes é bom, esconder...

**ANA:** E acabam por ser os mortos que estão a ser enterrados, mas a Rita acena aos vivos e ninguém lhe responde de volta, portanto acaba por ficar muito ambíguo de facto.

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim e é... É bom enterrar o que é mau? É. Mas pronto, mas, depois tu nunca mais vais recuperá-lo, não vai existir nunca mais essa dor, não vai ter representação, não vai existir, e essa angústia do que fica ali enterrado é uma angústia horrível. Mas ao mesmo tempo é bom tu teres que enterrar as coisas, não podem ficar cá fora, não é? E eu acho que isso é mesmo o que eu quero dizer. Acho que é uma das coisas

que eu acho que me atormenta e acho que tem a ver um bocadinho com a cena da fotografia que é isso... Eu acho que até à *posteriori*, quando eu tiro uma fotografia, imagino logo à *posteriori* quem, se aquilo pode existir no tempo, o que é que eu pensarei daquilo ou quem restará pensará destas coisas. Estou sempre a pensar à *posteriori*.

**ANA:** Quem é que vai ver depois, como é que vão ver depois.

**MARGARIDA CARDOSO:** E eu própria porque, como tu não te reconheces, passado uns tempos pensas “quem era esta pessoa”, não fisicamente, mas ficas a olhar para uma imagem “ai, eu pensava assim?”. Às vezes consegues ver isso nas fotografias.

**ANA:** Sim, sim. Na *Yvone Kane*, no filme *Yvone Kane*, a presença do homem parece estar um bocadinho mais esbatida. Quase não damos pela sua presença. Eles estão lá, nós vemo-los, mas acabam por ter menos presença do que em *A Costa dos Murmúrios*. Sente isso ou não?

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu acho que eles têm a mesma presença só que se calhar é uma impressão. Porque se tu contares em tempo quanto tempo é que aparecem os homens no *Yvone* e quanto é que aparecem, por exemplo, o personagem do Gabriel, o personagem daquela pessoa que está com ela, também aparece muito. Eu acho é que eles têm uma função não tão conflitual, quer dizer, o que eles trazem é tipo um conflito fervente, assim uma coisa que tipo está ali assim, que está sempre atrás de ti, acho que não existe é tanta conflitualidade entre as ideias das mulheres e dos homens nem esse poder é tão literal, quer dizer, não é tão evidente. Se bem que tens o professor que é mais bem composto e que já está ali com um ar de quem tem um tacho e que foi amante da Yvone e tal, tens, eles também têm posições mais de poder e tudo isso... Mas eu acho que há muitos homens, não têm é esse lado tão presente como tu estás a dizer. Mas efectivamente acho que eles estão tão presentes, todos eles, o Sérgio, o outro, todos têm um papel...

**ANA:** Em *Yvone Kane* mais uma vez a Rita e o filme em si está a lidar com questões de identidade e a Rita à procura também da sua identidade depois de ter perdido a filha e da sua identidade nesta terra à qual volta e que já não reconhece exactamente como era. Porque é que é no passado que a Rita se encontra? Porque ela é quase um anjo da história

de Benjamin, está sempre a olhar para trás. Porque é que é sempre no passado que ela procura esta identidade que precisa?

**MARGARIDA CARDOSO:** O facto de ela estar a falar de trás?

**ANA:** Sim. Ela parece estar sempre a olhar para trás, apesar de tudo, a olhar para o passado.

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu acho que também é assim porque ela, esse também é o olhar que me interessa. Mais uma vez, é incrível que também se refere a isso, não é? Interessa-me mais como nós olhamos hoje, como interpretamos hoje aquilo que nós somos porque tu tens sempre esse filtro de, como eu estava a dizer, fomos sempre outras pessoas. Eu quando penso naquilo que fui há uns anos atrás eu nem sequer consigo, não é que eu tenha mudado internamente, não, é mesmo como se fossem outras vidas. São outras vidas. Podias ter acabado uma e começado outra. Eu própria podia fazer uma investigação, um filme sobre a minha vida. Daria uma surpresa se andasse a fazer perguntas sobre quem é que era aquela pessoa e tal. Mas interessa-me estar sempre na posição de hoje interpretando qualquer coisa que foi, que existiu e não é só que existiu, que foi contada, não é? E essa coisa do contar está nos dois filmes. Muito claramente em *A Costa dos Murmúrios* está essa questão do contar porque, pronto, ela está sempre a falar com alguém que disse “você contou assim, mas afinal não foi assim”, “é muito bonito que você foi, mas na realidade a verdade não foi bem essa”, a questionar a forma como foi contado. E na *Yvone* é a mesma coisa. A Yvone tem uma história que foi contada, não é, e que criaram essa história e ela vai sempre um bocadinho à procura de qual é a história, a verdadeira história de Yvone Kane, como ela diz, e ela vai tentar recontar essa história ou criar essa história para ela, não é, como uma coisa pessoal que serve mais desse movimento do que contar. Eu acho que tu só podes contar, o contar é sempre uma coisa que implica o passado, tu estás de costas, estás a olhar para o que se passou, eu vejo assim. Acho que não se pode contar virado para a frente, quer dizer, contar o que se passou e tudo, eu acho que tens sempre um bocado de ir naquela posição do anjo da história não é. A mim também me interessa esse sítio porque, mais uma vez, tu não estás lá, podes dizer “eu estive lá”, mas não estás.

**ANA:** Já a Sara de alguma maneira parece derrotada pelo presente e mesmo por esse passado e pelos sonhos que tinha, pelos sonhos da revolução e daquilo que África poderia ser. De alguma maneira ela representa também a África actual? O símbolo dos sonhos da África que também se foram perdendo?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu acho que representa não totalmente os sonhos da África mas eu acho que representa o fim dos sonhos de uma ideias mais ocidentais sobre o que poderia ser a nossa relação com esses países livres, citando o Naipaul, esses países livres no sentido em que nós, houve uma descolonização e para nós, para mim a Sara é um bocadinho mais uma entidade do mundo ocidental, estás a ver? Funciona mais como isso. É claro que ela é vítima de todas essas [coisas], é vítima primeiro dela própria e depois de todo esse mecanismo da história que fez com que todas essas ideologias não tivessem tido um fim muito simpático, porque também acho que nunca foram muito consistentes, e em termos da rigidez que havia no socialismo, após a independência era absolutamente insuportável, e também os lados pudicos em relação às mulheres e tudo isso era horrível... Mas para mim representa mais isso, representa mais o resto da, quase também a prova daquilo que nós quisemos que fosse o sonho daquelas pessoas, porque também foi uma coisa introduzida, esta ideia toda foi introduzida, a ideia do homem novo, a ideia do socialismo, tudo isso também é uma coisa um pouco importada para ali e que muito do mundo ocidental achou que seria fantástico as pessoas, “ah eventualmente poderia isso acontecer, experimentem lá”, “mas nós não queremos”, “mas ora experimentem a ver se isto funciona”... E eu acho que representa isso, o fim dessa [era]... Havia muitas coisas boas nessas ideologias, mas nenhuma delas aconteceu. E para mim é mais isso do que em relação só a África. Mas acho tudo um bocado do nosso ponto de vista, se podemos chamar nosso, não sei...

**ANA:** Por outro lado temos o Jaime também que acaba por sentir que não pertence a lado nenhum ainda que continue na terra que é dele e que é um contraponto a Sara – mesmo as pessoas de África estão deslocadas?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, acho que são pessoas que, para mim o Jaime é aquela pessoa que também foi inadvertidamente salva sem querer ser salva. Que há milhões... Eu acho que a população, pelo menos de Moçambique, que eu conheço, acho que esse processo foi semelhante em muitos países onde essa onda do querer salvar as pessoas no

sentido de as recuperar socialmente, de tentar fazer alguma coisa pela catástrofe que se estava a passar, tentar, quase tentar que não fosse assim tão mau... Mas é um bocadinho difícil quando tu tentas actuar em pequenas coisas num mal tão grande, não é? E então dentro desse mal houve, dentro desse caldeirão do mal, para mim o Jaime, pelo menos em muitas [coisas] que eu encontrei, muitas pessoas assim, são aqueles que foram puxados, que lhes retiraram tudo, que foi roubado, violado, tudo, que retiraram tudo e que colocaram num sítio onde poderia eventualmente ser melhor para ele. Mas nunca será o sítio dele porque o mal actuou sobre ele numa determinada altura e ele já não terá [salvação]... Para mim isso é um bocadinho estúpido ser assim tão radical, mas realmente não vejo assim muita salvação. Digamos, não há muita esperança de que as coisas, que essas pessoas recuperem depois a sua cultura, os seus traços. São as vítimas dessa guerra toda.

**ANA:** Já a Madre Superior apresenta outra personagem bastante interessante porque acaba por representar um poder mais antigo, mais conservador e, no entanto, é a única que aceita Sara e que lhe dá hipótese de uma continuação de uma vida até em África. Isso também ajuda a mostrar esta realidade da África do conservadorismo, os sonhos perdidos, a revolução...

**MARGARIDA CARDOSO:** Acho que há um lado mais evidente do que isso que é assim: quando tu viajas em África tu sabes que não há nada mais pragmático do que as igrejas cristãs. Pronto, digamos que a igreja católica, durante um tempo podia-se dizer isso, que foi extremamente pragmática na forma como ajudou, como conseguiu manter as suas missões e não sei quê. Mas também posso dizer que as missões protestantes têm um peso gigantesco em África, sobretudo por causa da relação com a África do Sul, mas pronto. Digamos que as igrejas cristãs tiveram esses núcleos, são de um pragmatismo atroz, estão-se nas tintas que ela seja marxista ou o que é que ela seja, tentam reger-se pelos mesmos, por uns princípios muito básicos de serviço de caridade e não sei quê, não é? Tudo naquele mundo com uma frieza e uma efectividade que às vezes até te faz impressão. Eu visitei algumas que tipo mesmo, “- a menina morreu. - Ah pois, pois... mas a gente já foi, vamos enterrá-la ali, *ok?*...” Mas fazem tudo como deve de ser, trazem bíblia e lêem e tudo e todo aquele mundo. Eu pelo menos vejo assim, não é?

**ANA:** Que se vê um bocadinho na cena do funeral também, não é? Que temos o lado...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, sim elas estão tipo num *western* ideológico. Mas para mim eu reconheço aquilo, eu reconheço que muitas vezes, apesar de eu ser uma pessoa que não sou nada, que não sou crente, tenho um pavor absoluto de tudo o que é igreja católica hoje, acho horripilante, tenho uma apreciação, quer dizer acho mesmo, dou imenso valor àquelas pessoas que estão ali como missionários e tudo. Têm muitos problemas, é verdade, pode ser, mas essa coisa do fazerem, terem de fazer e estarem focados em fazer e actuarem realmente de uma forma muito perspicaz e tal, eu acho que foram dos pilares que salvaram muita situação nesses sítios. Manteve-se esses pilares de uma espécie de sabedoria ancestral, uma coisa qualquer. Para mim a Madre Superior é também um bocado isso. Também são capazes de fazer trinta por uma linha, não há grandes limites éticos, também se pode ser um bocadinho, mais um bocadinho aberto, essa elasticidade também existe porque é difícil, porque as coisas são difíceis. E eu acho que isso é interessante e acho que as Madres com as suas coisas acabam por fazer melhor que uma marxista. Quer dizer são muito parecidas as coisas, mas uma funciona melhor que outra.

**ANA:** Em termos de imagem em *Yvone Kane* sentimos que há de alguma maneira a presença de barreiras na imagem, entre as personagens em si e entre as personagens e o espectador: as janelas, as grades, os vidros, os reflexos... Porquê esta opção? Faz parte um bocadinho da orfandade das personagens e da sua falta de capacidade de contactar com as outras pessoas?

**MARGARIDA CARDOSO:** Também faz parte do sítio onde eu me ponho. Faz mais parte disso, não é? Quer dizer eu tinha uma premissa qualquer. Em *A Costa dos Murmúrios* literalmente havia muito isso das cortinas, também porque os *décors* ajudavam muito a isso e, portanto, eu sempre me mantive quase como se fosse um espectador que está um bocadinho afastado. E neste [*Yvone Kane*] a tendência é um bocadinho a mesma. Não tenho tendência a usar lentes que me aproximam muito das pessoas nem estar muito, outra vez, no centro, nem de mexer muito com muita subjectividade. Portanto, eu tento manter essa distância e, mais do que essa distância, tento manter mais um filtro entre mim e aquilo que está ali. Isso eu sei que eu faço e que gosto de fazer e faço propositadamente. Mas não faço tipo esteticamente, eu sinto mesmo que se tu me disseses onde vais pôr a câmara eu vou provavelmente pôr-me atrás deste quadro, mais que certo, e metade estará escondido pelo quadro, também porque gosto da

profundidade e tal, mas pronto. Mas também é isso, não gosto de estar lá no meio. E depois também a única premissa que eu tinha com o João Ribeiro [director de produção], por isso o filme também tem aquele formato mais esticado que é o 2:35, é que nós achámos que o filme devia ter sempre qualquer coisa, uma barreira que está sempre, umas linhas verticais que estão muito marcadas no filme. Muitos planos têm uma coisa que se passa de um lado, outra que se passa do outro, ou tudo se passa só de um lado do ecrã e do outro temos um corredor vazio, ou uma coisa assim. Isso nós tentámos sempre fazer. Um carro também é uma coisa no meio. Tentámos sempre, sempre, sempre arranjar essas barreiras e fazer o filme quase todo, quase como se houvesse duas imagens que estão a existir ao mesmo tempo. Às vezes passa-se alguma coisa, outras vezes não se passa nada.

**ANA:** Também, quer em *Yvone Kane* quer em *A Costa dos Murmúrios*, sentimos muito a presença da água, seja chuva, poças de água, mar, porquê? Água e o vento, não é? O vento também está muito presente quer num que no outro.

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, eu acho que os dois são elementos que funcionam também muito bem não só metaforicamente, mas, por exemplo, na *Yvone*, a partir de uma certa altura e a partir da ideia em que a menina morreu no mar, ela vai morrer na água, a cena da água também era uma coisa que eu gostaria que estivesse presente, os sons da água, o ver a água, olhar para a água, o mar, a proximidade do mar. Depois, pronto, acho que naturalmente eu quando escrevo seja lá o que for que me atrai também tenho essa tendência, não sou muito uma pessoa, tenho de estar sempre a imaginar qualquer coisa perto de água. Em *A Costa dos Murmúrios* o vento era mesmo, existia, estava Verão e tudo isso, e muito do que tu vês no filme é vento falso, mas eu também tive muita sorte porque curiosamente também ali há altura do vento e pôs-se um vento terrível em todas as cenas na casa da Helena, os exteriores são todos ventos naturais, nunca precisei de pôr vento falso que é uma chatice porque as ventoinhas fazem um barulho, portanto tens que dobrar tudo, o som fica todo, e trabalhar é muito chato, um barulho... Mas muitas têm. E eu queria esse vento para mim, representar essas premissas da inquietação, da inquietação e também a cena do, como se a terra nos quisesse sempre expulsar. A ideia era de que nunca nada é muito fácil, naquela coisa, há sempre um lado da natureza que [nos expulsa], até uns picos quando elas estão a andar. *A Costa dos Murmúrios* é um filme de interiores, praticamente. Mas tudo o que é nos exteriores aquilo é um bocado, eu gostava que fosse sempre como se estivessem um bocado a espantá-las... não estejam aqui, vá...



**ANA:** No filme *Yvone Kane* nós temos também as imagens em duplicado, o reflexo das personagens no espelho e em vários momentos diferentes. Aliás é uma coisa que parece aparecer em alguns momentos, quer em *Yvone Kane*, quer também em *A Costa dos Murmúrios*. É uma questão também de ser o ponto de vista que interessa mais, também mostra esta dualidade destas personagens ou...

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim é, muitas vezes também é o... Além de os espelhos também darem um jeitão terrível para tu conseguires, que é sempre esse o meu intuito, às vezes condensar o máximo possível numa só imagem e não *decupares* tanto, não fazeres tantos planos. E isso o meu primeiro movimento em relação esteticamente ao que se está a fazer ou à escolha dos planos é tentar fazer tudo num plano sempre, não é? Muitas vezes isso não acontece, ou quase sempre não acontece, mas esse é sempre o primeiro movimento é: vamos tentar enfiar tudo numa coisa muito simples, não é? E, portanto, acho que muitas vezes os espelhos e essas ideias de jogares com esses reflexos vêm daí, porque eu consigo enfiar ali e depois o outro, o outro, o outro. E, portanto, quanto mais eu conseguir condensar uma imagem melhor, e muitas vezes vem daí. Apesar de, pronto, depois metaforicamente poder começar a descambar um bocado para a metáfora a mais e isso eu também não quero, não é? Mas também [serve] esteticamente para essa condensação dramatúrgica da imagem.

**ANA:** Já vimos que a identidade está sempre muito presente, a procura da uma identidade. Esta procura da identidade é a procura de uma identidade feminina também? É preciso continuar a procurar esta identidade feminina no cinema em geral e no cinema português?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, quer dizer, eu acho a procura da identidade, a questão de ser feminina nos meus filmes, eu relaciono um bocadinho mais com o percurso rocambolesco que muitas [pessoas] da minha geração tiveram, de sermos de um país e depois seres de outro e depois sermos muito grandes e depois sermos muito pequenos e de já não sermos... Pronto, tudo isso e pelo facto de eu viajar muito e não é só os militares, as pessoas que estão nas embaixadas e essas coisas. Ainda hoje tu sentes que as pessoas têm esse, essa abertura identitária que eu acho que não é um problema, é uma coisa que pode ter um certo valor. Mas a questão identitária ligo mais a isso. A questão do feminino aí nessa questão identitária, quer dizer, não sei muito bem como relacionar o facto de eu ser mulher... *Ok*, tudo bem, tu podes dizer para uma construção identitária [feminina] se

aquilo que eu faço se funciona como mais uma peça para uma construção identitária mais global. Acho que sim, quer dizer, todos estes retratos ou todos estes, não gosto muito de falar de retratos, todos estes personagens e as suas vertentes, as suas ambiguidades e tudo isso, sim eu acho que funciona sobretudo porque também estão relacionados com épocas e isso ajuda um pouco também a enriquecer a perspectiva do que foi, do que mudou do que, não nos esquecermos de como foi, não sei...

**ANA:** Já falamos um bocadinho mas planos para o futuro, quais são?

**MARGARIDA CARDOSO:** Tenho estes planos, não é? Achava que já tinha abandonado a cena africana, mas pelos vistos não. Acabar esse da *Cidadoz* que já está muito falado e que eu já tenho quase no meu currículo como feito e não está feito. Estou a acabar uma coisa que é mais para televisão e que é o que eu faço com muitos outros projectos, que é esse dos contos botânicos, mas também se passa na Amazónia e passa-se em São Tomé. E foi lá ao fazer os contos botânicos, o documentário, que eu depois me comecei a interessar mais e tive de fazer tanta pesquisa nos arquivos das roças que encontrei muitos registos dos hospitais e as doenças de que as pessoas morriam nesses hospitais, os contratados, e comecei-me a interessar por essa questão da, que eu nunca me interessei muito, da escravatura como essa ideia dos escravos. Achei um tema que não me interessa nada porque é, não me interessa no sentido narrativo porque é muito complexo. Não é muito complexo é muito, cai tudo muito numa coisa muito bipolar, sem nunca conseguires dar toda a complexidade que aquilo pode ter, não é? Então centrei-me mais sobre essa ideia da doença que esses escravos têm que é, pronto, que eles se estão a suicidar e também a pessoa que vem estudar isso vem com uma intenção que é na altura onde se começava a pôr a questão de “ah os negros se calhar são pessoas, não é?”. O suicídio era muito importante nesse aspecto porque, se eu hoje em dia te dissesse “o meu cão suicidou-se” tu vais dizer “ha ha ha”. Nessa altura era a mesma coisa se tu dissesse “um negro suicidou-se porque teve saudade da sua terra”, “ha ha ha”. Pronto é essa ideia de uma pessoa ou um homem que vai tentar estudar essa questão do suicídio com a intenção de recuperar ou de sustentar a ideia de que as pessoas são iguais e que os negros seriam tão complexos internamente como os brancos, isso interessa-me. E depois o outro personagem da fotografia que é um negro, nesse aspecto eles vivem num sítio sozinhos com esses suicidas, vão todos para um morro onde ficam lá presos em cima muito tempo tentando controlar essa onda de suicídios. E essa questão da fotografia e da, nessa questão

da fotografia e também da ideia do negro como pessoa e do contar, foi tudo o que eu fui buscar para esse filme. E são tudo coisas que me interessam. Não estou a tentar ir pelo mesmo caminho. O mesmo caminho atravessa-se um bocado à minha frente com outras formas. E esse é um projecto que eu tenho agora que estou a acabar de escrever. E tenho um que tem memórias coloniais que já apresentamos para produção, não tenho esperança absolutamente nenhuma de ganhar porque estamos em animação e somos completamente *outsiders* de animação, que é uma realização entre eu e o Filipe Alçada, que é um animador português, mas que vive em Londres, e o guião escrevi-o com a Beatriz Batarda e tem parte de imagem real em que a Beatriz também participa.

**ANA:** Com os seus filmes com o que tem feito até agora, ficção e documentário, que legado é que quer deixar com os seus filmes? Falamos há pouco do poder da imagem e depois o que é que nós interpretamos dela. Daqui a muitos anos quando as pessoas olharem para os seus filmes o que é que gostava que tirassem deles ou que ficasse daquilo que fez?

**MARGARIDA CARDOSO:** Eu acho que o que eu gosto e que eventualmente as pessoas podem tirar daquilo que eu faço é mais a forma como eu olho para as coisas. E essa forma não tem a ver com, não estou a dizer isto, “ai eu gosto que as pessoas me vejam a mim”, não. Eu gostava que as pessoas, quer dizer, que esses filmes ao ficarem que sejam o olhar de uma pessoa que viveu um determinado tempo, que viveu um determinado tempo histórico e que analisa as coisas porque também os temas nos levam a isso.

A pessoa que o faz, não sendo eu nem o meu nome, mas que seja esse olhar que conseguissem posicionar num determinado tempo histórico e que eles funcionassem sempre nesta dualidade. É isto, mas mostrado por uma pessoa X, não interessa se sou eu ou não, mas que viveu aquilo e que disse “olha para as coisas desta maneira”.

**ANA:** Há alguma história ou algum projecto específico que ainda queira fazer, que ainda não conseguiu fazer?

**MARGARIDA CARDOSO:** Sim, quer dizer, a única que me atormenta muitas vezes em relação às coisas é que eu, agora vais se calhar ficar surpreendida com isto mas, se alguma coisa me corrói completamente é a relação que nós temos com os animais e com a natureza. Eu cada vez mais me é particamente impossível lidar com tudo, com as coisas

que se comem, com a maneira como as pessoas... Cada vez mais tenho pavor a todas estas coisas, cada vez mais me apetece pegar numa metralhadora e começar a matar toda a gente. \*Risos\*

Não, mas há uma coisa qualquer que eu tenho em relação à nossa, à ideia como os humanos ou como as pessoas em geral, não sei, a nossa condição de humanos e a forma como nós nos relacionamos com tudo o que está à nossa volta. Perturba-me tanto, tanto, tanto, tanto, tanto, que eu tento sempre encontrar uma forma, e eu acho que também os meus filmes e a maneira que eu encontro de pôr pessoas que eu não ligo muito, esses personagens que, quer dizer, se morrerem não tenho esse terror, essa força, essa coisa, eu consigo pô-los e funciona mais como terapêutica para aquilo que eu gostaria de fazer. Mas o que eu gostaria de fazer seria alguma coisa que conseguisse expressar esta ambiguidade com que nós nos relacionamos com a natureza e com... Não consigo sequer dizer natureza porque já não a vejo assim, não é? Não vejo as coisas assim. E é uma coisa que eu não vejo maneira de acabarmos, sobretudo a relação com os animais e com os direitos dos animais. Como diz o [imperceptível], eles não querem ser amados por nós, não, não queremos, de todo, não é isso que eu quero nem essas coisas, nem me revejo nada nessa coisa das lutas pelos [imperceptível], tenho muita pena e daria o meu dinheiro todo para os canis, mas eu sei que não é disso que a gente precisa, é de uma outra coisa. Eu gostaria com o meu trabalho de colaborar para essa outra coisa que eu não sei o que é que é. Mas tem de haver uma maneira, como agora houve esta mudança completamente estúpida que já devia ter acontecido há mil anos de alguém ter dito “não, desculpem lá, não me podem mais apalpar o rabo, *ok*? Está bem?”, estás a perceber? Isto podia ter acontecido há...

**ANA:** Há muito tempo.

**MARGARIDA CARDOSO:** Há muito tempo. E porque é que agora acontece e toda a gente diz “ah, sim, normal, *ok*. Então agora a partir do momento em que me apalpas o rabo podes ir preso ou então eu vou falar”. Este “clique” eu acho que pode acontecer na relação com os animais, tem de haver um fim para isto, não pode haver tipo um holocausto atrás de nós e achamos que é natural... Não podemos viver assim, não é? E a destruir o mundo. Eu agora estive na Amazónia e eu a olhar para as árvores e a dizer assim “então aqui ainda não... ah, deixaram estas árvores para os animais”. Um terreno a perder de vista, milhões de quilómetros. E eles “não, é porque é árvore protegida, é cachoeira do

Brasil se não também, *kaput*.”. Eu andei durante quatrocentos quilómetros e só vi vacas a pastar no terreno completamente arrasado. Cortaram tudo, tudo, tudo. E é assustador como essas coisas [são]. E, portanto, o que eu gostava era que houvesse um filme que eu conseguisse elaborar para esse “clique” que eu acho que me perturba imenso, percebes? É a coisa, talvez, que me mais me perturba neste momento.

**ANA:** Compreendo. Da minha parte é tudo. Muito, muito obrigada pelo seu tempo e disponibilidade.

**MARGARIDA CARDOSO:** Já acabou? De nada.

## **Transcrição da Entrevista a Solveig Nordlund**

46 minutos

25 de Setembro de 2018, Centro Vasco da Gama

**ANA:** Trabalha como cineasta em Portugal e na Suécia. Que diferenças é que encontra entre o trabalho e a produção em Portugal e na Suécia?

**SOLVEIG NORDLUND:** Isso depende um bocadinho dos colaboradores, não é? Realmente é parecido, de certa maneira, e acho que em Portugal, às vezes, talvez até seja mais fácil arranjar dinheiro do que na Suécia que tem... são várias obrigações no caminho. E aqui, em princípio, quando se tem subsídio do Instituto do Cinema, aquilo chega, dá para fazer o filme, não é preciso andar para ali por milhões de outros sítios. Portanto... Ao mesmo tempo que... Pois, eu acho que não há, para mim não há diferença.

**ANA:** Mesmo em termos de tipos de filmes que são aceites num lado e no outro, é mais ou menos a mesma coisa?

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu acho que sim. Na Suécia dá-se mais valor ao público, não é? Portanto, o que se propõe, ele está sempre com o público em vista, se tem distribuição boa, se tem, etc.... Portanto, isso é diferente. Aqui de facto se uma pessoa propõe uma coisa à televisão, aqui é a mesma coisa, eles também querem o público, claro. Mas, para o Instituto de Cinema, eu acho que eles não ligam muito ao público.

**ANA:** O mais importante não é isso?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não. É mais o currículo, quem é, etc.

**ANA:** E enquanto mulher lá e cá, sentiu mais dificuldades num sítio ou no outro a trabalhar, ou não, não fez diferença nenhuma?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não. Não senti nunca. Como sou estrangeira aqui em Portugal tenho um estatuto um bocadinho superior que as mulheres portuguesas, não é? E na Suécia, claro, há uma diferença entre as grandes produções onde os homens têm (também lutam mais por isso), têm lá a sua esfera, não é? Sucessos comerciais e séries de televisão é mais homens.

**ANA:** Mas então há mais homens a trabalhar na Suécia do que mulheres como realizadores?

**SOLVEIG NORDLUND:** Eles fazem uma estatística a todo o tempo. E eu acho que sim, que tanto que, o alvo é 50 %, não é, mas não é, portanto acho que agora, talvez 35%... 60%, por aí, não é? Por enquanto as mulheres não ultrapassaram os 50%.

**ANA:** Sim, em Portugal temos 21.5% de mulheres guionistas actualmente, e realizadoras 17.44%.

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu acho que nós, a nível de guionistas é capaz de ser mais de 50% mulheres, na Suécia. Há muitas guionistas, realmente. Realizadores é um bocadinho menos, mas também estão quase lá.

**ANA:** Acha que o facto de haver poucas mulheres realizadoras, ou se calhar menos, principalmente aqui em Portugal, que influencia a forma como a mulher é depois representada na tela? O tipo de personagens que são desenvolvidas? Há estudos nos Estados Unidos que dizem que sim, na Europa esse estudo ainda não foi muito bem concretizado.

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim... Eu não sei, eu acho que hoje em dia não, não é? As pessoas também... Aquela moda da mulher *sexy* já foi há muito tempo, não é? Portanto...

**ANA:** Acha que já não faz essa diferença?

Alguma vez se sentiu discriminada por ser mulher no cinema, quer positiva quer negativamente?

**SOLVEIG NORDLUND:** Hum... Não... Não... De facto não, eu tive também sorte porque fiz parte de um grupo e, dentro desse grupo, era um colectivo, não é?

**ANA:** O Grupo Zero...

**SOLVEIG NORDLUND:** O Grupo Zero... E portanto nunca me... Ao contrário quase, não é?... Ao contrário também não. Claro que os homens, como é Portugal, há certas

coisas que eles fazem com mais naturalidade, mas por acaso não... As pessoas ficam espantadas mas nunca me senti prejudicada, não é?

**ANA:** Isso é positivo, ainda bem...

Ao longo da sua carreira realizou seis longas-metragens de ficção, que traços identitários, que coisas é que acha que as suas longas-metragens de ficção têm em comum?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não... Hum...

**ANA:** É que elas são todas muito diferentes, e géneros muito diferentes...

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, sim... Eu acho que me esforcei igualmente em todas, não é? Portanto o que têm em comum é talvez que... Não sei... Eu preciso de uma boa história e não é sempre que a encontro, não é? E muitas vezes essa história é escrita por outra pessoa, não é? Portanto vou procurando, e depois também ao mesmo tempo, uma pessoa sabe onde pode arranjar dinheiro para a produção, e então escolhe um bocadinho também [por aí] ...

**ANA:** Curiosamente os outros estudos de caso deste doutoramento, a Margarida Cardoso, a Teresa Villaverde e uma guionista do início do cinema que é a Virgínia de Castro e Almeida, costumam ter como personagens principais mulheres. A Solveig não. Tem mulheres, homens, crianças, tem de tudo...

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim.

**ANA:** Isso acontece porque, como disse, o mais importante é a história?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, acho que sim, para mim é...

**ANA:** Há algum tipo de personagem que goste mais de escrever e de aproveitar ou o que toma primazia é sempre a história?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, em princípio quando escrevo eu própria acho que a personagem é feminina, não é? Mas posso mudar. Por exemplo, fiz uma coisa autobiográfica em que o principal é um rapaz... porque não encontrei nenhuma rapariga



que ficasse bem. Portanto eu acho que... A juventude, talvez seja a coisa assim que mais me interessa, quando as pessoas estão assim, ainda não são formadas. Eu acho que não tenho feito filmes sobre casais assim instalados... Que me lembre.

**ANA:** Sim, de facto são sempre pessoas que ainda estão sempre à procura um bocadinho da identidade. Mesmo em *A Morte de Carlos Gardel*.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, ali é um rapaz...

**ANA:** Pois, é um rapaz que depois nunca chega a poder crescer, é verdade.

Diz-se muito, aliás, é uma das razões apontadas para o facto de haver poucas mulheres guionistas e realizadoras, que elas escrevem de maneira diferente e que só escrevem determinado tipo de histórias. Acredita que isso é verdade? Que há um tipo de escrita feminina e masculina?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não... Não, por acaso não. Não, eu acho que tem a ver com a personagem... Há tantas escritoras, antigas até, que podem escrever sobre qualquer coisa, até sobre animais...

**ANA:** No seu caso, o facto de ser mulher tem influenciado de alguma maneira o seu tipo de trabalho?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não... Não... Eu acho que não também porque, eu tive um filho, mas tive-o muito cedo portanto também não... e nós tínhamos nessa altura também empregada doméstica e tudo aquilo portanto, eu nunca tive que sacrificar nada.

**ANA:** Costuma ver filmes portugueses?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, sim... Eu tento acompanhar. Agora é muito difícil porque... não passam, não é?

**ANA:** Pois, têm muito fraca distribuição...

**SOLVEIG NORDLUND:** É, é... É muito fraca. Mesmo agora estava a pensar em ir ver aqueles sobre cinema, mas depois passam uma única vez, num cinema que...

**ANA:** Que ninguém conhece?

**SOLVEIG NORDLUND:** E com esta coisa do carro então...

**ANA:** Nos filmes que vê, como é que acha que a mulher é representada na tela? Porque os estudos que se fizeram sobre isso ainda mostram que a mulher ainda é representada muito como um *cliché*.

**SOLVEIG NORDLUND:** No cinema português?

**ANA:** Sim, no cinema português em geral.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, sim... Eu também, como tenho visto poucos filmes ultimamente, também não tenho visto aqueles sucessos comerciais, não é? Os últimos... Mas eu acho que sim, que se está um bocadinho ainda naquela coisa da mulher cozinha e...

**ANA:** A mulher mãe, a mulher dona de casa?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim...

**ANA:** O que é que acha que tinha de mudar para isso poder mudar também?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não sei. Eu acho realmente que Portugal primeiro tinha que... Eu digo isso porque agora quando vi os últimos filmes, porque fazia parte de um júri, ali vi bastantes... E acho primeiro que tem que tratar, se calhar fazer os filmes mais claros, não é, para uma pessoa ver a história melhor, e depois arranjar distribuição porque também não vale a pena... Eu contra mim própria falo porque eu também não sou uma grande distribuidora, mas aquela coisa de os filmes portugueses nunca serem vistos e às vezes serem até um bocadinho depreciados acho eu pelos críticos, não é? Uma pessoa lê o *Público* e de facto muito raramente há alguma coisa sobre um filme português, não é? A não ser péssima crítica... Portanto, isso é o contrário do cinema sueco que está muito acompanhado pelo país inteiro, não é? As pessoas conhecem os nomes, mesmo que não tenham visto os filmes, sabem os títulos e tal, mesmo aqueles mais... mais, digamos, difíceis...

**ANA:** Os mais “artísticos”?

**SOLVEIG NORDLUND:** É... Sim, nesse aspecto é muito diferente. É pena, acho eu.

**ANA:** Há um certo desfasamento entre o público e o cinema português, mas acha que é propositado, que é para criar uma “identidade” do cinema português como sendo mais “artístico”?

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu acho que isso já passou. Eu acho que essa moda Pedro Costa, acho que já foi, não é? E ele tem o seu estatuto, não é? Mas os outros não são cauda, não é? Pois não... E acho que ninguém ganha por isso.

**ANA:** Para se tentar fazer com que haja uma maior igualdade entre mulheres e homens, acha que devia haver quotas, por exemplo no cinema português? Ser obrigatório nos financiamentos dos filmes, mesmo do ICA, haver uma percentagem que vai para mulheres e uma percentagem que vai para homens?

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu acho que não. Eu acho que essas coisas tem-se demonstrado até que aquilo não é... Então fica pior ainda. A mulher é tão má que precisa [de quotas]. Não, isso é mau. E na Suécia houve realmente agora, a directora do Instituto do Cinema lá ela propôs que houvesse quotas para os filmes comerciais. Porque há lá uma coluna, como aqui também há, nos subsídios, há uma coisa especial para filme de grande público e ali ela propôs que durante já não me lembro quantos anos, só mulheres pudessem realizar esses filmes. Aquilo ficou uma coisa... \*risos\*

Ficou... Acho que não conseguiu levar aquilo por diante porque então os produtores todos ficaram “ai não sei quê”, não é? Portanto tem havido realmente assim essa... Porque isso é o território onde os homens são fortes, no cinema comercial e com muito público.

**ANA:** Vamos passar especificamente para os dois filmes em que eu me foco mais no doutoramento, que são o *Dina e Django*, que foi o seu primeiro filme, e *A Morte de Carlos Gardel* que é seu último de ficção até à data.

*Dina e Django* foi a primeira longa-metragem de ficção, porquê escolher este filme para sua primeira longa de ficção?

**SOLVEIG NORDLUND:** O *Dina e Django*? De certa maneira não é o primeiro, já tinha feito uma outra coisa antes que não era bem longa...

**ANA:** Sim, uma média, que está apresentado como média.

**SOLVEIG NORDLUND:** Portanto *Dina e Django* não era aquela coisa decidida de ser a primeira longa-metragem. Mas eu acho que a história, também era uma história que me aconteceu na vida real, não é? E depois eu acho aquela história fantástica, continuo ainda a achar que foi assim um exemplo. Eu tenho pena que ninguém tenha escrito o livro, ah?

**ANA:** É verdade. A história é muito boa. Eu li uma entrevista em que diz que o filme não foi muito bem recebido em Portugal, nem sequer recebeu o selo de qualidade na altura...

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, eu acho que sim porque acharam... Até houve, eu acho que era a mãe do Paulo Rocha que até disse assim... Mas, portanto, era uma rapariga das classes baixas, portanto... \*risos\* Portanto isso já, essa coisa do carimbo de qualidade tem a ver com isso. Não era nem século XVIII, nem Manoel de Oliveira numa quinta qualquer...

**ANA:** Muitos anos mais tarde, como é que vê o *Dina e Django* filme? Tornou a vê-lo? Como é que o filme foi crescendo ao longo dos anos?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não tenho visto assim o filme por inteiro há muito tempo, mas eu acho que aquilo é uma boa história e talvez haja coisas que podiam ter sido melhores, não é?... Mas eu acho que funciona de uma ponta à outra.

**ANA:** Eu li numa entrevista que tinha dito que gostava de fazer o filme outra vez, a história é tão boa que a gostava de realizar outra vez.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, pois. Eu já tive esse projecto.

**ANA:** E ainda pensa fazer isso ou já não?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, tenho esse projecto, em teatro. Até estive a escrever com o Cardoso Martins, com o Júlio Cardoso Martins, estávamos a começar a escrever. Mas

depois, não sei porquê, perdi o entusiasmo. Mas é um projecto que tenho, não é? Eu acho que seria óptimo em teatro. Tive essa ideia agora porque há um actor bailarino em Almada que é muito bom e que podia ser um Django fantástico.

**ANA:** Depois do filme pode ser difícil criar uma nova imagem de um novo Django...

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois... Então ali seria mais com dança, não é?

**ANA:** Isso seria muito interessante.

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, eu acho que era... Pois, se calhar vou propor outra vez porque quero saber para que teatro seja antes de começar a trabalhar, não é?

**ANA:** *Dina e Django* é baseado numa história real e foi escrito com a Luiza Neto Jorge. Como é que funcionou esse processo de escrita? Que parte é que foi a Solveig e que parte foi a Luiza a escrever?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, a Luiza em principio nessa altura era assim a grande poeta da minha geração, não é? E ela escreveu os diálogos, não é? Portanto, é um bocadinho... Ela escrevia os diálogos e eu escrevia o resto, não é?...

**ANA:** O resto da história, da acção propriamente dita. Gosta de escrever em equipa? A maior parte dos seus filmes têm mais do que um guionista.

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, eu gosto. Aliás, acho até que não sou capaz de escrever sozinha, não é? Portanto, claro que gosto. E quando funciona bem então é fantástico.

**ANA:** E gosta de escrever os seus próprios guiões? Isso é importante para si ou nem sempre?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, não é. Gosto de escrever, digamos, o guião para filmar, mas história até gostava, gosto que exista antes.

**ANA:** Aliás, se calhar por isso é que gosta de adaptar filmes.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois.

**ANA:** Porque diz isso várias vezes que, como gosta muito das histórias, se calhar então é mais fácil pegar numa (quer dizer, mais fácil não mas...), interessar-se por uma história e depois adaptar...

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, eu acho que para mim assim aquela coisa de começar, aliás tenho feito isso muitas vezes, começar por uma ponta, depois esperar o que vai acontecer... Isso não acontece. Portanto... Eu acho que uma boa história depois dá outra profundidade a todo o filme.

**ANA:** Costuma fazer *storyboards* dos seus guiões?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, sim.

**ANA:** Sempre? Mesmo tendo o guião depois faz o *storyboard* para...

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, sim, para a filmagem, não é?

**ANA:** E quando escreve os guiões, já pensa na realização, ou só quando passa para essa parte do *storyboard* é que já começa a pensar nisso?

**SOLVEIG NORDLUND:** Certas coisas penso na realização.

**ANA:** Costuma ser “fiel” ao que escreve nos guiões ou quando se começa a filmar e editar há margem para mudar tudo ou aquilo que for preciso?

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu acho que mudar tudo não se pode, não é? Porque normalmente os filmes só têm um orçamento limitado. Mas claro que se pode modificar. Quando uma coisa corre bem, depois influencia o resto.

**ANA:** *Dina* e *Django* tem como protagonistas dois adolescentes que parecem um bocadinho presos numa fotonovela ou num romance de cordel. Porque é que optou por usar essa estética mais *kitsch* e mais *pop* para definir estas personagens?

**SOLVEIG NORDLUND:** Era por causa da própria rapariga, não é? Ela vive aquilo como uma fotonovela.

**ANA:** Sim, mesmo a voz *off* é dela que “lê” a sua própria história. Por outro lado, estas personagens, a Dina e o Django, parecem totalmente alheias à revolução dos cravos e a tudo isso que se passa?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, era isso que era a história.

**ANA:** Porquê? Porque é que...

**SOLVEIG NORDLUND:** E aliás, eu não acho nada estranho. Aliás, a própria rapariga autêntica é isso que... Eu acho que a revolução foi muito importante para as pessoas da alta, média burguesia. Mas para as pessoas na cozinha e tal, eles não sabiam logo o que se passava. E tanto lhes fazia aqueles militares, não é?...

**ANA:** Ou outros quaisquer... Pois, é essa a ideia com que se fica do filme.

**SOLVEIG NORDLUND:** Aliás, mostra-se, não é? A revolução de facto foi aquilo. E se tivesse continuado... Pois... Na reforma agrária, por acaso, nós fizemos a *Lei da Terra*, ali havia realmente pessoas que queriam a revolução, mas também não foi fácil... Portanto aquilo foi uma, não sei, foi uma revolução de um dia, digamos, e então para Dina e para Django...

**ANA:** Pouco os afectou?

**SOLVEIG NORDLUND:** Pouca coisa. E o Django depois, quando o filme esteve no *youtube* ou coisa assim, depois recebi recados. Ele morreu depois aos não sei quantos anos, mas havia um parente dele que me escreveu, e parece que o Django na realidade era uma pessoa também muito muito estranha, não é? Portanto ele foi educado nos Estados Unidos, mas depois teve que sair de lá, depois veio para cá e meteu-se logo numa... pois... \*risos\*

**ANA:** Nesta história...

**SOLVEIG NORDLUND:** Ficou preso durante vinte e oito anos, que era a pena máxima, e ele cumpriu a pena máxima.

**ANA:** Mas ele quando morreu já estava cá fora então?

**SOLVEIG NORDLUND:** Já estava cá fora já.

**ANA:** E a Dina ainda está presa?

**SOLVEIG NORDLUND:** Ela apanhou metade porque era menor, não é? Mas ainda ela também ficou mais tempo por vontade própria na prisão. Porque ela também tinha medo dele... Aquilo acabou por ficar uma coisa, “eras tu, eras tu, quem era o culpado”... Mas depois saiu. Eu não sei exactamente o que lhe aconteceu, mas suponho que tenha tido crianças e uma família, não é? Exactamente... Ela vive. Quando estávamos a começar a escrever a peça, então pensávamos em contactá-la, não é? Porque é possível.

**ANA:** Fala-se, nesse filme de *Dina e Django*, numa certa ideologia machista que acaba por estar presente no filme porque a Dina é a personagem central mas depois é sempre olhada por homens, assediada por homens... E acaba por deixar que tudo isso aconteça e deixar que as coisas lhe aconteçam. Isso foi propositado, deixar que essa imagem no filme?

**SOLVEIG NORDLUND:** A história deles também é tão... Ele era um machão, não é? Pelo menos para mostrar às outras pessoas, mas, a Dina, não sei se isso se compreende logo bem no filme, ela é virgem, ela nunca, nunca dormiu com ninguém. Quando entrou na prisão, nunca tinha... Portanto tudo aquilo, todo aquele jogo que eles fazem para chamar homens, é uma brincadeira para ele depois vir tirar o dinheiro, não é? E... E eu acho que ela também... Eu misturo a actriz com a verdadeira, mas por exemplo a actriz também era assim. E ela, portanto, sim senhor, ela tira, tira a roupa, tudo aquilo, mas enjoe-lhe o sexo.

**ANA:** Ainda assim, ainda que pareça haver esta ideologia machista, depois há várias personagens femininas e todas elas muito diferentes, e estamos sempre a ver a história do ponto de vista feminino. Este contraste entre uma aparente ideologia machista e depois uma visão feminina da história foi propositado também?



**SOLVEIG NORDLUND:** Foi, sim. Aquilo é uma, digamos, é uma história *cliché*, não é? Portanto aquela coisa do machismo é aquilo que se vê nas fotonovelas, a linguagem banal, não é? E suponho que da minha parte então haverá uma certa ironia com isso, é.

**ANA:** Acha que as personagens femininas em *Dina e Django* são passivas? Deixam simplesmente que as coisas lhes aconteçam sem fazerem nada? Ou essa parte da ironia de que falava faz precisamente com que essa passividade seja irónica e não concreta?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, a Dina de certa maneira é passiva, não é? Deixa-se levar pela história ou mesmo... Deixa-se levar por um sonho. Aquilo é tudo muito poético para ela...

**ANA:** Deixa-se levar pela fotonovela...

**SOLVEIG NORDLUND:** Mas em relação à revolução, eu não sei se havia lá mulheres... Espero que tenha havido lá mulheres também que faziam alguma coisa.

**ANA:** Não deviam ser muitas...

**SOLVEIG NORDLUND:** \*risos\* Não.

**ANA:** Não se fala muito nisso. Não deviam ser muitas, de facto.

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, havia sim uma... Era a... como é que ela se chama? Não é Maria. É a mulher que depois fundou com Otelo... Aquela que iam roubar bancos e tal...

**ANA:** Ah, sim, sim...

**SOLVEIG NORDLUND:** Como é que ela se chama?

**ANA:** Não me lembro do nome. Sim, sim, sei quem é... Pois, mas de facto não há assim muito...

**SOLVEIG NORDLUND:** É a única que eu me lembre assim.

**ANA:** No filme *Dina e Django* também combina vários tipos de realidades: a história da fotonovela, a história de Dina e Django, a história que se passa efectivamente da revolução e que está sempre como pano de fundo que nós vamos acompanhando, ainda que não nos estejamos a focar nisso... O que é que pretendia com essas várias realidades que se vão combinando no filme?

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu queria realmente mostrar exactamente isso que eles sonhavam com a mesma coisa que aconteceu, mas sabiam ver. Porque em princípio eles sonhavam com uma vida melhor, e a revolução, em princípio, vinha para dar isso, mas eles não se identificavam.

**ANA:** Isso acaba por criar também uma espécie de anti-realidade. Porque mesmo usando imagens reais, porque há imagens reais da revolução, acaba por contrastar com esta ficção.

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, sim. Não e essas imagens hoje em dia parecem imagens...

**ANA:** Que podiam perfeitamente não ser reais.

Vamos passar então para o outro filme, para *A Morte de Carlos Gardel*. Porque é que decidiu adaptar *A Morte de Carlos Gardel*? Já falámos que gosta de adaptar livros, porquê especificamente este?

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, não sei se tenho dito isto mas o Lobo Antunes... Isso tem a ver com a minha família. Portanto, o Lobo Antunes viu lá uma coisa. Portanto o meu filho estava no hospital, a filha dele que era, eram amigos, pediu ao pai para ele poder levá-la ao hospital porque se não ela não podia entrar e então o António viu lá assim um jovem deitado e pronto... É a partir daí que é a história, não é? Depois ele imagina o pai... Isso é imaginação dele, que então é um pai que perdeu o contacto mas que gosta de tango e a ideia da história é que ele não pode aceitar a realidade. Portanto tal qual ele não pode aceitar que Carlos Gardel morreu, morreu num acidente de aviação, ele não pode aceitar isso, como também não pode aceitar o filho...

**ANA:** Sentiu uma responsabilidade maior por adaptar um livro de Lobo Antunes, a primeira adaptação de António Lobo Antunes?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, não, isso não. Senti responsabilidade realmente por ser...

**ANA:** Uma história mais pessoal?

**SOLVEIG NORDLUND:** A minha experiência... sim.

**ANA:** O filme e o livro são diferentes, porque um é filme o outro é livro, mas parece ainda assim que o filme é muito fiel ao livro, ainda que apresente coisas diferentes. Pretendeu ser o mais fiel possível, ou não se preocupou com isso?

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu acrescentei coisas, não é? Mas o resto tentei ser fiel, acho eu. Eu gosto muito daquela ideia do tango e eu acho que [o António Lobo Antunes] fez aquilo muito bonito. E a história é emocionante.

**ANA:** Quais são as diferenças maiores que se lembra ainda de existirem entre o filme e o livro?

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, eu acrescentei a namorada. Ela... Acho que ela não está no livro...

**ANA:** Não, não está.

**SOLVEIG NORDLUND:** Acho que é sobretudo isso. De resto... Também não me lembro assim tão bem como era o livro. Mas acho que é sobretudo a namorada e aquela cena no hospital. E entra aquela cena que o António tinha contado, que tinha ficado emocionado com aquilo.

**ANA:** As personagens no filme, ainda assim, em relação ao livro, parecem ser um bocadinho mais humanas, ter um bocadinho mais de necessidade de redenção e de se aproximarem do outro, ainda que não consigam. Isso foi uma escolha assumida e propositada, ou foi porque as personagens e os actores assim o fizeram?

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, se calhar também eu, também estava tocada pela história, não é?

**ANA:** Claro...

**SOLVEIG NORDLUND:** E eu acho que é aquela coisa... Há cenas lá que já não me lembro se estão no livro também, mas há cenas com a mãe e o filho que acho que são bonitas, acho que ela faz bem, e depois gostei também daquela coisa da mãe que quer chegar, quer chegar, quer chegar, e depois finalmente o avião falha, não é?

**ANA:** As personagens masculinas, principalmente o Nuno e o Álvaro ganham também outro tipo de projecção. Parece que são sempre eles que afastam as pessoas e que sofrem quase de uma doença da solidão, digamos assim, eles é que escolhem a solidão e eles é que deixam as outras pessoas sozinhas também. Isso acontece porque acontece no livro também? Porque no livro acabam por ser homens e mulheres a fazerem isso, no filme parecem ser mais os homens a afastar-se e a escolher a solidão.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, isso não sei... Não é com certeza voluntário. Aconteceu assim. O rapaz porque ele tem aquele feitio que ele tem. Ele já se decidiu, de certa maneira, a suicidar-se, não se sabe bem porquê mas... E o pai realmente é um solitário de facto e vivendo no seu mundo de Carlos Gardel.

**ANA:** Como é que usa o tango no filme? No livro há um tango por cada personagem, cada capítulo.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, eu acho que ali... Não houve essa escolha, não é? Nós conseguimos aquele casal que dança muito bem que são da Austrália, portanto eram turistas que por aqui andavam, e então acho que eles próprios escolheram a música um bocadinho... É...

**ANA:** Há um tango que se vai repetindo mais no filme, normalmente mais associado ao Nuno, que é o “El día que me quieras”. Há alguma razão para ter sido este tango?

**SOLVEIG NORDLUND:** Devo ter tido... Se calhar, eu acho que o Pedro Marques [compositor] ali tinha importância também, portanto não sei porque é que escolhemos esse.

**ANA:** Esse também é o tango que está associado ao Nuno no livro. Por isso pode ter sido um bocadinho por aí, não é?

**SOLVEIG NORDLUND:** É... Então é com certeza.

**ANA:** No final do filme, quando vemos Álvaro já no final, em cima do palco, enquanto o Gardel português canta, a figura dele parece muito semelhante à figura do avô dele no início, cabelo comprido... Isso foi propositado? Porque essa solidão toda também já vinha do avô?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, sim, sim. Foi.

**ANA:** Porque ele também volta a casa do avô no final.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois. O avô está lá em tudo. Isso é Lobo Antunes.

**ANA:** Sim, é sempre uma presença marcante ao longo do filme. O final do filme e do livro são muito diferentes. No final do livro, o Álvaro é visto pela mulher a empurrar um baloiço vazio...

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim...

**ANA:** Esse é o final do livro. O final do filme é: o Álvaro volta à casa da infância, encontra o Nuno escondido e diz que nunca o vai deixar sozinho...

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim, sim, sim... Pois.

**ANA:** Porquê esta opção de mudar o final que é muito diferente?

**SOLVEIG NORDLUND:** Sim... Eu acho que essa coisa, por acaso eu até eu própria quando... Eu fiquei comovida com essa solução lá quando ele encontra o miúdo ali na

casa. Portanto foi... E não tinha pensado nisso. Portanto foi uma coisa que surgiu e, por acaso acho que é a cena mais bonita do filme...

**ANA:** Sim, é muito bonita...

**SOLVEIG NORDLUND:** Portanto, é muito comovente. E pronto, e então não havia razão nenhuma para ir a um baloiço, porque ele já está com a própria criança. A ideia se calhar é a mesma, não é?

**ANA:** Sim, a sensação que se cria num e no outro é a mesma, mas depois as imagens que se criam são completamente diferentes.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, pois. Encontra a criança perdida.

**ANA:** Da obra de Lobo Antunes diz-se que é muito masculina porque a maior parte das personagens são homens, as mulheres normalmente têm uma presença mais pequena na obra dele... Acha que o seu filme é também mais masculino por causa disto ou não?

**SOLVEIG NORDLUND:** Aquelas mulheres... A mulher é lésbica, portanto eu também não acho que é assim homens... Pelo menos há de todas as variedades aqui no filme. Eu não acho que os homens sejam muito masculinos.

**ANA:** Acha que é um filme igual aos outros nesse aspecto?

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu acho que sim. Aliás, o próprio Ruy Morrison é uma pessoa tão... Pois, não é homossexual porque tem um filho e tem mulher, mas podia perfeitamente ser.

**ANA:** E as mulheres em *A Morte de Carlos Gardel* que papel é que ocupam na história?

**SOLVEIG NORDLUND:** Na história... A irmã?

**ANA:** A irmã, a mãe, a Cristiana, a namorada...

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu acho que a irmã é muito importante na história, não é? Porque ela é praticamente o par do pai... Pois, não sei o que dizer, acho que há homens e mulheres e andam para ali numa história como na vida. \*risos\*

**ANA:** Não são mais ou menos importantes na história por serem homens ou mulheres...

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, não.

**ANA:** Porque se combinam para contar a história.

**SOLVEIG NORDLUND:** Na minha opinião não.

**ANA:** Agora, pensando no futuro, que planos é que tem para o futuro, que filmes é que tem pensado fazer?

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois tenho realmente aquela coisa do *Dina e Django* no teatro que é... Ou de outra maneira, não sei como. E depois tenho... Eu vivo no norte da Suécia numa região bastante artística até e com uma belíssima paisagem que é daquelas heranças mundiais. E eu acho que todos esses tipos de paisagens têm tido o seu filme ou a sua série de televisão. E eu gostava de fazer essa... Mas até agora não encontrei... Encontrei uma... Aliás, esta história é capaz de interessar. Há uma coisa. Eu fiz um filme sobre refugiados afegãos lá em cima. Portanto em 2016, houve tantos refugiados, tantos refugiados que eles mandaram-nos para todo o lado, sobretudo para o norte da Suécia onde havia espaços vazios porque aquilo é bastante despovoado. E numa aldeia ali então eu fiz conhecimento com um rapaz afegão que também filma e nós fizemos então um filme sobre aquele grupinho lá na aldeia. E nós estávamos à espera que aquilo fosse continuar, não é? Mas aquela onda de refugiados foi cortada... Em 2017, já não há nenhum agora. Foram todos para grandes cidades e desapareceram. Mas naquela altura tínhamos um projecto que era, no Afeganistão, há uma tradição que cada família que só tem raparigas, a quinta rapariga fica rapaz. Portanto fica registada como rapaz, educada como rapaz, para acompanhar as suas irmãs à escola, e essas coisas todas... Aliás há um livro sobre isso. E esses rapazes então... A minha ideia então, eles são perfeitamente, todas aquelas coisas que as raparigas não podem fazer eles fazem, desporto e tal, vão à escola... São rapazes. E a ideia era

então que um dos... porque há muitos refugiados com menos de 18 anos, rapazes que vêm. A ideia era fazer uma história com um desses que é uma rapariga.

**ANA:** Isso é muito interessante...

**SOLVEIG NORDLUND:** É interessante, eu acho que é. E agora estou um bocadinho a trabalhar nisso para ver se consigo incluir isso nessa história sobre a região. E a questão é: o que é que vai acontecer agora à rapariga? Porque ela de facto... também não é... Ela pode disfarçar-se... Ela de facto tem todos os condimentos, portanto é rapariga fisicamente.

**ANA:** Muito interessante. Eu pessoalmente gostava de vir a ver isso...

**SOLVEIG NORDLUND:** Eu também. Mas acho que no Irão e no Afeganistão esta coisa da quinta rapariga é vulgar, é normal. E, até o próprio estado, não sei se no Iraque, com certeza não é Afeganistão que parece que não..., mas acho que no Iraque eles pagam a operação de mudança de sexo para esses rapazes. É um direito que eles têm, mas nem todos são iguais...

**ANA:** Claro.

Com os seus filmes, com aqueles que fez e os que ainda quer fazer, que legado ou herança é que quer deixar com os seus filmes?

**SOLVEIG NORDLUND:** Isso soa muito... \*risos\* Muito sério.

**ANA:** Há alguma mensagem que goste de deixar com os seus filmes? Ou, quando se lembrarem dos seus filmes daqui a muitos anos, como é que gostava que se lembrassem deles?

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois... Espero que gostem. Não é mais do que isso.

**ANA:** Que tenha público, pelo menos, não é?

**SOLVEIG NORDLUND:** Que tenha público e que haja alguns que gostem mais do que o habitual. Como eu também há filmes que gosto mais do que outros. Eu acho que tive



imensa sorte porque pude sempre fazer o que quis, nem toda a gente... Muita a gente lutou, lutaram e tal, para poder fazer e depois se calhar conseguiram fazer uma longa-metragem quando têm 50 anos... Eu nunca precisei, portanto até fui mal habituada.

**ANA:** Pois, ainda bem.

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, para mim ainda bem.

**ANA:** Tem algum desejo para o futuro? Alguma coisa que gostasse muito de fazer, mas que ainda não tenha feito?

**SOLVEIG NORDLUND:** Não, seria então essa quinta rapariga...

**ANA:** Esse filme. E para o cinema português? Há algum desejo para o futuro que gostasse que acontecesse no cinema português?

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, não sei... Eu acho que há pessoas que são talentosas, não é? Se calhar realmente fazer mais e distribuir melhor, não é?

**ANA:** Pois, a distribuição é um grande problema.

**SOLVEIG NORDLUND:** É. Eu acho que é um grande problema. E também essa coisa que a RTP não tem sido muito colaboradora. Por exemplo, na Suécia, muitas das coisas que eu fiz é para a televisão, não é? Também aqui... Eu por acaso até tive sorte nisso.

**ANA:** Aqui também fez várias coisas para televisão. Aí se calhar, como disse no início, o facto de ser estrangeira em Portugal também lhe pode ter trazido alguns benefícios.

**SOLVEIG NORDLUND:** Talvez... Eu acho que sim. Sim, no princípio estou convencida [que sim]. Com aqueles meus colegas ali no... Que nós tivemos uma discussão. Nós tivemos aquela coisa do Centro Português de Cinema, e não sei se havia outras mulheres que eram sócias, ou se era só eu, aquilo eram dez ou doze que eram sócios, e nós recebíamos dinheiro da Gulbenkian e depois quando veio a revolução pronto, aquela cooperativa, todos criaram outras cooperativas, e então tínhamos que dividir aquele dinheiro que tínhamos pelos vários grupos, não é? E ali houve realmente

discussão se eu tinha o mesmo direito como os outros... E acho que era António Pedro Vasconcelos que levantou a questão, mas ali então houve uma votação qualquer e eu fiquei com o mesmo... \*risos\* Com o mesmo [quinhão] que os outros... Mas, deve ser a única vez quando houve realmente... porque também em relação aos homens, havia lá homens também que não tinham feito muita coisa. Portanto, eu era igual aos outros.

**ANA:** Mesmo sendo estrangeira estava em Portugal há muito tempo também já, não é? Viveu em Portugal muito tempo também por isso...

**SOLVEIG NORDLUND:** Pois, pois. Sim, mas não, a única vez que houve uma discussão dessas foi aí. E então foi por causa de dinheiro. Portanto é sempre ali onde se discute.

**ANA:** O dinheiro leva a essas coisas...

**SOLVEIG NORDLUND:** De resto, se uma pessoa quer trabalhar e não sei quê, não tem problema nenhum.

**ANA:** Muito obrigada pelo seu tempo. Da minha parte, terminamos.

**SOLVEIG NORDLUND:** Ai é? De nada.